LA REVUE DU CINÉMA
M-1890 - N° 401 - 22 F - JANVIER 1985 - SUISSE 8 FS - CANADA $ 4,50

LA REVUE DU CINÉMA

Hitchcock : le bilan

Le nouveau Merveilleux
Théo Angelopoulos
Michael Radford • Mario Camus
Niels Arestrup
Cinéma régional, cinéma planétaire (4)
et tous les films du mois

N° 401

CITEVOX présente

16 JANVIER

LES AMANTS TERRIBLES

Un film de DANIELE DUBROUX

•

13 FÉVRIER

VARIETY

Un film de BETTE GORDON

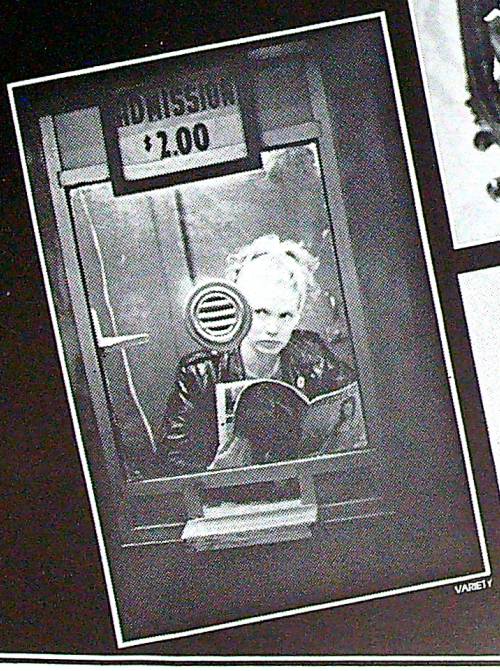
•

PRINTEMPS 85

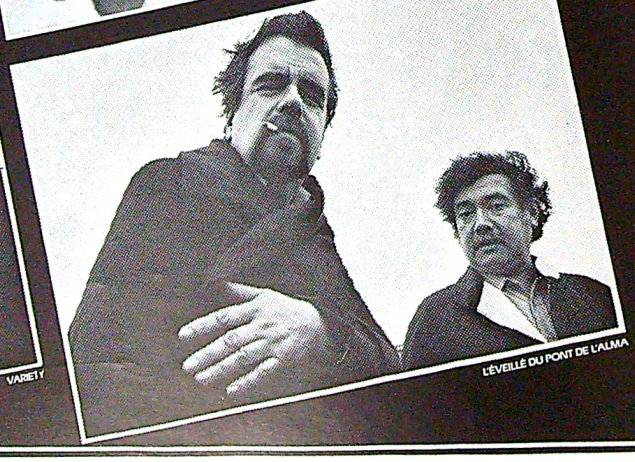
L'ÉVEILLÉ DU PONT DE L'ALMA

Un film de RAOUL RUIZ

LES AMANTS TERRIBLES



VARIETY



L'ÉVEILLÉ DU PONT DE L'ALMA

F. ADRAGNA

Janvier 1985

LA REVUE DU CINÉMA

SOMMAIRE

Ciné-Scoop 2

Les films

Températures	20	J'ai rencontré le Père Noël	34	Réveillon chez Bob	38
Index des nos 399 et 400	20	Kaos	26	Les saints innocents	55
Comptes de Noël	21	Mad Mission	34	Six nez cou gueux fou	38
Aïda	29	Le matelot 512	25	Stranger than paradise	31
Année des méduses	32	Nemo	35	The Philadelphia experiment	36
L'arbre sous la mer	32	Le pape de Greenwich Village	35	Torrents d'amour	24
A seize ans dans l'enfer d'Amsterdam	33	Par où t'es rentré... on t'a pas vu sortir !	36	Train d'enfer	37
Aube rouge	33	Partenaires	37	La vengeance du serpent à plumes	30
Le convoi des casseurs	34	La poule noire	37	Voyage à Cythère	22
Le contes des contes	34	Les rats de Manhattan	38		
L'été prochain	28				

Les films de janvier à la télévision 39

Il était mille fois, il sera encore...
par Evelyne Caron-Lowins 43

Niels Arestrup
par Danièle Parra 49

Mario Camus
par Marcel Martin et Chantal de Béchade 55

Théo Angelopoulos
par Raphaël Bassan et Marcel Martin 59

Alfred Hitchcock
par Bruno Duval et Raymond Lefèvre 71

Cinéma régional, cinéma planétaire (IV)
par Guy Gauthier 87

Manifestations *(Sarlat, Mannheim, Poitiers, Bastia, Annecy)* 95

Vu, lu, entendu *(Fondu au noir, Notes de lecture, La chronique du filmélomane, Notre courrier)* 99

Entretiens avec *Niels Arestrup (49), Mario Camus (57), Michael Radford (14), Alain Venisse (16).*

N° 401

Photo de couverture : *L'été prochain*, de Nadine Trintignant.

Tirage : 50 000 exemplaires.

Distribué par les NMPP-CPPAP n° 50738-ISSN 0019-2635.

© by La Revue du Cinéma.

OJD DIFFUSION CONTRÔLÉE 1981

Ciné-Scoop

par Yves Alion, Chantal de Béchade, Aline Bertoni, Jacques Carcedo, Pascal Mérigeau, Henry Moret, Danièle Parra, Marie-Chantal Riglet, Philippe Ross, Daniel Sauvaget, Jacques Zimmer.

FRANCE-USA

Un étranger au paradis

Pour ses premières rencontres, la Fondation Apple avait réuni sous les tropiques quatre-vingts professionnels pour y débattre du rôle économique des comédiens, du premier film et du cinéma français aux États-Unis.

Les deux premiers débats furent plus qu'animés, qui virent la production attaquée par les comédiens, les pouvoirs publics par les producteurs, le Ministre par les exportateurs... et l'avance sur recettes par un peu tout le monde.

Mais la contribution la plus passionnante fut sans conteste celle préparée par Christian Tual, Pierre Edelman, Gabriel Desdoits et Molly Haskell sur la présence française aux USA (dont nous étions à quelques encâblures). On y apprit pêle-mêle que les acteurs les plus populaires y sont « encore » Maurice Chevalier et Brigitte Bardot, que le film français qui a d'abord perdu son étiquette « sexy » au profit d'une estampille « intellectuelle » est maintenant considéré comme un produit relativement standard et que nos exportations (encore minimes) sont cependant en progrès constant (de dix-sept en 1980 à vingt-six en 1983). Tous les critiques présents eurent la bave aux lèvres lorsqu'on leur confirma la toute puissance de nos collègues d'outre-Atlantique, là où le seul « New York Times » peut assurer la réussite ou l'échec d'un film. Les Américains, enfin, veulent des films très « français », ce que nous confirme la liste ci-après où alternent l'historique et l'exotique (vus du Middle West...)

La Fondation Apple ayant pour rôle principal la promotion de jeunes auteurs, on y vota pour attribuer la bourse à la distribution. *Stranger than paradise* (voir dans ce même numéro) y triompha d'une courte tête devant un film argentin (*Camila*). (J.Z.)

Les meilleurs résultats des films français à New York en 1983

Titres	Recettes en $
Diva	1 403 147
La nuit de Varennes	780 947
Le retour de Martin Guerre	750 288
Pauline à la plage	424 703
L'étoile du nord	302 588
Coup de torchon	246 101
Le cadeau	194 885
Danton	188 564
Le beau mariage	162 354
J'ai épousé une ombre	145 944

Le retour de Martin Guerre de Daniel Vigne : 750 000 $ à New York.

L'EAU A LA BOUCHE

Sorties de janvier

Les amants terribles de Danièle Dubroux
Another Country de Marek Kanievska
L'aube rouge de John Milius
Cotton Club de Francis Ford Coppola
L'élément du crime de Lars von Trier
Les enragés de Pierre William Glenn
L'été prochain de Nadine Trintignant
Les favoris de la lune d'Otar Iosseliani
Kaos de Paolo et Vittorio Taviani
Love Streams de John Cassavetes
Le palace d'Edouard Molinaro
Le pape de Greenwich Village de Stuart Rosenberg
Les saints innocents de Mario Camus
Stranger than Paradise de Jim Jarmusch
The Philadelphia Experiment de Stewart Raffill
Train d'enfer de Roger Hanin
Urgence de Gilles Béhat
Voyage à Cythère de Théo Angelopoulos

JALOUSIE

Universal à la thèque

En célébrant les soixante-dix ans de production de la Universal, la Cinémathèque française rend hommage à l'une des firmes américaines les plus délirantes, la plus ouverte en tout cas aux personnalités et aux genres les plus divers. Les neuf années retracées tout d'abord (1950-1959) permettent de réunir notamment les noms de Hugo Fregonese, de Budd Boetticher, de Douglas Sirk, d'Anthony Mann, de Jack Arnold, de Blake Edwards et de l'ineffable Curt Siodmak. De ce dernier, on ne saurait trop conseiller de voir l'invraisemblable *Love Slaves of the Amazon* (*Esclaves des Amazones* - 1957), une des plus belles perles de l'histoire de la Série B. L'intérêt d'une telle rétrospective tient d'ailleurs à ce qu'elle permet de confronter une masse de produits d'ambition, de facture, de conception et même de budget extrêmement variés, offrant ainsi de l'histoire du cinéma un cliché débarrassé de tout a priori. Et puis, tout prétexte intellectuel évacué, où pourriez-vous voir un film comme *Girl in the Kremlin*, de Russell Birdwell, avec Lex Barker et Zsa Zsa Gabor ? Un seul regret, toujours le même pour ce qui est des manifestations organisées par la Cinémathèque, que les films ne bénéficient que d'une seule et unique projection. Enfin, on aurait mauvaise grâce de se plaindre que les chômeurs soient, pour une fois, un peu avantagés.

(P.M.)

SULFUREUX

Diableries

Le Diable est revenu à Loudun, trois cent cinquante ans après qu'Urbain Grandier ait été brûlé en place publique. A dire vrai, il n'est pas certain qu'il en soit jamais parti, car la manifestation organisée par le ciné-club Théophraste Renaudot, avec la complicité des cinémathèques de Toulouse et de l'OROLEIS de Poitiers, témoignait de qualités dont on se plaît à imaginer qu'elles ne relevaient pas de la seule main de l'homme, fut-il le plus compétent.

Invitation à une descente aux enfers, sous la conduite de spécialistes aussi éclairés que Mme Malthète-Méliès, Michel de Certeau ou Jean Douchet, ces cinq journées furent l'occasion d'évoquer les rapports qu'entretiennent depuis qu'ils existent le diable et le cinéma, à travers les films de Dreyer (dont l'étonnant *Ils attrapèrent le bac*), Méliès, Bresson, Ken Russell, Kawalerowicz et Boorman. Prétexte de la manifestation, le cinéma servit ainsi de support à une réflexion sur la rumeur, le spectacle et surtout le cinéma et l'histoire.

Sur ce dernier point, les interventions d'historiens locaux permirent de maintenir la manifestation en relation constante avec le cadre dans lequel elle s'inscrivait. Là était sans doute sa grande originalité. L'histoire de la ville et de sa région étant par ailleurs particulièrement riche, les organisateurs n'ont pas à craindre de se trouver demain à court de sujets.

Et on aime alors à imaginer que chaque année désormais le diable visitera Loudun, sous quelque masque qu'il lui plaise de porter. (P.M.)

MADELEINES

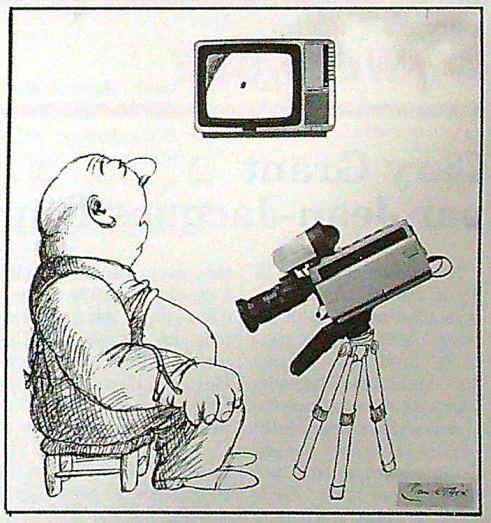
Sweet Little Fifties

Janvier 1955. Succès confirmé pour les facéties bon enfant de papa, maman, la bonne et Robert Lamoureux – le « célèbre fantaisiste » – qui divertissent encore pour quelques séances les familles parisiennes. Les fêtes de fin d'année jouent les prolongations : pas moins de trois comédies musicales, américaines of course, se disputent l'affiche, mais n'attirent que les inconditionnels du genre, déjà gâtés par un *Noël blanc*. Toujours au rayon comédies, les unes « gaies », les autres « humoristiques », le spectateur peut compatir ou sourire aux mésaventures de Maurice Chevalier (*J'avais sept filles*), Noël-Noël (*Le fil à la patte*) ou Jack Lemmon (*Phffft !* qui fait salle comble au Lord-Byron). Quelques titres évocateurs, *Meurtre sur la Riviera*, et surtout *L'île des passions* et *La rançon du plaisir* annoncent la couleur : c'est bien de mélo qu'il s'agit, les âmes sensibles ne s'y trompent pas. Malgré le succès populaire du *Comte de Monte-Cristo*, l'aventure reste essentiellement guerrière (*Le dernier pont, J'étais une espionne américaine, Une minute avant l'heure H*). Pour les cinéphiles, l'événement de ce début d'année, c'est bien sûr *Sur les quais*, le film de Kazan primé à la Biennale de Venise 1954. *Les diaboliques*, très attendu des amateurs de frissons, certainement déçus par un *Fantôme de la rue Morgue* même pas projeté en 3D, sort in extremis le 29 janvier avec un petit retard dû aux inondations (problème de baignoire, Monsieur Clouzot ?). C'est le triomphe. Commencé dans la joie et la bonne humeur, le mois s'achève dans l'angoisse. Dans deux jours, *Le crime était presque parfait* sera présenté au public : décidément, l'idée est dans l'air. Que l'on vienne pas après se plaindre de l'accroissement du taux de délinquance... (A.B.)

Les diaboliques de Henri-Georges Clouzot.

CADEAUX

Le crayon d'Étaix



On sait que Gilbert Salachas est devenu éditeur par admiration pour Pierre Étaix, dont il a publié il y a trois ans un premier recueil de dessins d'humour. Il récidive aujourd'hui, avec un beau volume composé sur le thème de la publicité. L'homme de cinéma Pierre Étaix n'oublie pas les références qui faisaient souvent l'intérêt de son premier album.

Un beau livre d'étrennes.

(D.S.)

NUISANCES

Les bruiteurs associés

Depuis quelque temps on sentait déjà confusément la tendance ; celle-ci semble s'être considérablement amplifiée ces derniers temps ; une nouvelle race de spectateurs est née : les bruiteurs associés.

Effet de la télévision ou d'un besoin fondamental de communication dans nos sociétés inhumaines, ces parasites sonores invétérés ont envahi les salles de cinéma et agrémentent les projections de commentaires, éructations et autres grognements divers qui s'avèrent souvent parfaitement insupportables pour le malheureux spectateur désireux de suivre le film dans un calme relatif.

Les bruiteurs se divisent en trois grandes catégories antagonistes et concurrentes que nous nous proposons d'étudier dans ce numéro et ceux à venir avec pour commencer :

Le débile léger

Aisément reconnaissable, il arrive généralement au beau milieu de la séance, dérange toute une rangée de spectateurs et reste debout au moins une minute pour retirer son imperméable douteux tout en fixant béatement l'écran. Le regard hagard, la bave à la commissure des lèvres, il transporte toujours avec lui de mystérieux sacs en plastique renfermant généralement de vieux journaux ou de la nourriture avariée. Outre l'odeur souvent nauséabonde qu'il dégage en retirant ses chaussures, il a la fâcheuse manie de déballer des papiers gras qu'il étale un peu partout autour de lui sans tenir compte des bruits exaspérants que ces recherches occasionnent. Il a une nette prédilection pour les films d'action (guerre, karaté, westerns, etc.) qu'il commente à grands renforts de « vas-y, casse-lui la gueule », « fais-lui la peau à cette salope » et autres amabilités pacifistes. Joignant parfois le geste à la parole, il pourra asséner un violent coup de poing sur le bras de son fauteuil ou dans des cas plus extrêmes sur la tête de son voisin de devant.

Mais prenez garde à ne pas trop le déranger dans ses transes cinématographiques car son agressivité à l'égard des méchants du film pourrait s'exercer à votre égard et vous occasionner une coupure d'image et de son parfaitement désagréables...

(Ph.R.)

(à suivre... le mois prochain : le ronfleur profond)

ANALYSE

M. en vidéo

Dégustée à Poitiers, lors du IIe Festival International des Ciné-Clubs, une cassette vidéo consacrée à une séquence de *M* (Lang-1931). Il s'agit du premier exemplaire d'une série didactique d'analyses filmiques. Durée de l'exercice : 45 mn. Complément de programme : extraits marquants du film abordé. Les promoteurs de l'opération visent les institutions (culture, éducation) et les marchés étrangers ; ils séduiront assurément tous les cinéphiles.

Ce premier numéro, confié au cinéaste et pédagogue Jean Douchet, replace le film de Lang en son temps et analyse sa première séquence (reproduite intégralement dans le format-image d'origine par cadrage serré et cache clair en bord d'écran télé). Un axe sémantique est proposé : innocence/culpabilité dans *M.* et dans l'œuvre langien. Des photogrammes significatifs sont isolés, détaillés, confrontés les uns aux

autres. Schémas, déroulement image par image, ralentis, retours en arrière et anticipations vers les moments forts du film, commentaires, favorisent une approche rigoureuse et stimulante de pistes d'analyses diversifiées (thématique, signification, caractéristiques du montage...).

L'utilisation de l'outil-vidéo est proprement remarquable. Titre de la série : « Image par image », ou comment faire et refaire ses Humanités Cinématographiques.

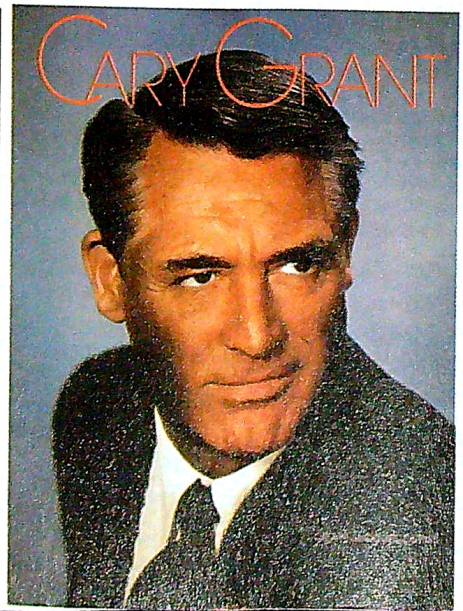
(J.C.)

CARNET ROSE

Cary Grant par Jean-Jacques Dupuis

Né anglais et pauvre (il n'y a pas de honte à ça, et ce n'est pas Chaplin qui nous contredira), c'est à la force du poignet que Archibald Alexander Leach est devenu l'une des plus grandes stars d'Hollywood, sous le nom de Cary Grant. L'acteur n'a pas tourné que des chefs-d'œuvre, tant s'en faut, mais après un départ un peu lent, son aura n'a jamais pâli au long d'une carrière s'étalant sur plusieurs décennies. Il est vrai que, tout en dessinant peu à peu les contours d'un personnage à la fois séducteur et fantaisiste, Cary Grant a eu la chance d'être choisi par quelques-uns des géants d'Hollywood : Alfred Hitchcock, Howard Hawks, George Cukor et Leo McCarey (la liste n'est pas exhaustive). Or il se trouve que les trois derniers membres de ce quatuor de génie apparaissent comme les fondateurs de ce que l'on a appelé la « comédie américaine », un genre dont notre homme est devenu l'un des comédiens clefs.

Avec « Cary Grant », la collection « Stars » célèbre la naissance de son second



enfant. Plus épais que le « Jayne Mansfield » de Jean-Pierre et Françoise Jackson, le nouveau-né partage avec son aîné le goût du détail précis et de l'érudition sans faille. Sans pour autant oublier d'être un bel objet, mis en valeur par une iconographie de toute première qualité et une mise en page aérée et plaisante. La naissance d'autres petits frères est annoncée. Chic !

(Y.A.)

(Edilig 1984, 200 pages, 185 F.)

Tous comptes faits

Box-office de novembre 1984

Hit-parades des premières semaines sur Paris-périphérie
Du 31 octobre au 27 novembre

En nombre de spectateurs.
(Source : « Le Film français ».)

1.	*Rive droite, rive gauche*	191 000
2.	*L'année des méduses*	161 000
3.	*Amadeus*	92 000
4.	*La tête dans le sac*	90 000
5.	*L'histoire sans fin*	71 000
6.	*1984*	69 000
7.	*L'arbalète*	65 000
7.	*Par où t'es rentré on t'a pas vu...*	65 000
9.	*Les rues de feu*	62 000
10.	*The hit*	19 000
11.	*Moscou à New York*	19 000
12.	*Blastfighter*	17 000
13.	*Comment draguer tous les mecs*	15 000
13.	*Cal*	15 000

Amadeus de Milos Forman remonte le courant...

En septembre et octobre, on a pu assister à la sortie des mammouths du B.O. Comme prévu *Indiana Jones* a triomphé les doigts dans le nez, tant et si bien qu'il devrait dépasser les 1 400 000 entrées sur Paris-périphérie et ramasser par la même occasion la médaille d'or sur le podium 84. Beaucoup plus surprenant, le raz de marée de *Marche à l'ombre*. Avec plus d'un million de spectateurs en 5 semaines, le film de Michel Blanc fait figure de phénomène. Surtout quand on sait qu'il s'agit d'un premier film. L'échec de *Joyeuses Pâques* n'en est que plus éclatant. Bien sûr, le film de Georges Lautner est sur le chemin des 700 000 entrées, mais c'est un chiffre fort décevant pour un Belmondo, en retrait sur *Les morfalous*, qui lui-même n'avait pas brillé autant qu'on l'attendait. Bref, Bébel est sur la corde raide. Peut-être en conclura t-il à la nécessité de sortir de son créneau actuel et de diversifier quelque peu ses apparitions...

Novembre par contraste, est un mois de grande sagesse. Aucun film ne pulvérise de records. D'autant que les deux premiers du classement, deux comédies dramatique BCBG et tricolores n'ont guère fait d'étincelles au-delà de la première semaine. En revanche, *Amadeus* n'a pas fini de nous surprendre. Le film de Milos Forman ayant pris le parti de remonter le courant. C'est-à-dire d'attirer chaque semaine un plus grand nombre de spectateurs. Du jamais vu de mémoire de box-office. Ainsi le divin Mozart a fait 112 000 entrées en 4e semaine. Où s'arrêtera t-il ?

La suite du classement manque un peu de panache, même s'il convient de saluer la très belle sixième place de *1984*, compte tenu du petit nombre de salles dans lesquelles le film est projeté. Plus ternes sont les performances de *L'arbalète*, du dernier Philippe Clair (malgré Jerry Lewis), des *Rues de feu*, ou même de *L'histoire sans fin* (mais les chères têtes blondes redonneront sans doute une nouvelle vigueur au film au moment des fêtes de Noël).

Une vigueur que quelques « anciens » gardent intacte. *Greystoke*, *Les ripoux* et (ô joie !) *Paris, Texas* s'accrochent au Box-Office avec une belle santé. Ils devraient finir l'année dans le groupe de tête. En tous cas, si la production américaine a su écraser les films français au 3e trimestre, rattrapant ainsi un retard spectaculaire accumulé au cours des six premiers mois, elle marque le pas depuis lors devant plusieurs locomotives tricolores (locomotives auxquelles viendra s'accrocher le mois prochain *La vengeance du serpent à plumes*). Reste que *Gremlins* et *SOS fantômes*, qui ne sont pas encore sortis à l'heure où nous écrivons ces lignes et qui arrivent précédés d'une fameuse réputation (songez que *SOS fantômes* a coiffé *Indiana Jones* sur le poteau aux États-Unis) risquent de bouleverser in extremis la physionomie du box-office de l'année.

Y.A.

Grand Rex : le fantastique dans tout ses états

Après deux années plutôt tristounettes où le gore et les madmaxeries spaghettis semblaient être les seules voies (de garage), cette quatorzième édition du Festival fantastique nous a enfin remonté le moral dans la mesure où les organisateurs avaient judicieusement choisi la voie de l'éclectisme tant dans les genres abordés ou les pays d'origine des œuvres présentées et cette sélection fort variée nous a permis de dresser un panorama assez complet des tendances du fantastique à l'aube de cette nouvelle année.

1985 sera-t-elle celle du rat ? Pas moins de trois œuvres étaient agrémentées de la présence de ces charmantes bestioles.

Rendues furieuses par la pollution alimentaire dans *Night eyes* ou aquatique avec *Wild beasts*, elles s'allient aux autres animaux sauvages pour faire un sort aux humains jusqu'à ce que les enfants ne prennent leur relais dans la folie homicide. Une de leur congénères s'introduit quant à elle dans l'appartement d'un jeune loup de la finance et commence son œuvre destructrice jusqu'à ce que le jeune cadre très colère ne s'habille en Mad Max et ne s'arme d'un gourdin clouté pour l'affronter en un duel impitoyable dans le très intéressant *Of unknown origin*.

Le gore est lui toujours là, mais son apparition bien timide se cantonne à une seule œuvre, *The mutilator*, bien loin d'être à la hauteur de son titre et de son slogan (« by sword, by pick, by axe, bye bye ») tout comme le survival avec *Marathon Killer* plat démarcage de *Délivrance*.

En dépit de ses échecs répétés, l'héroïc fantasy tente elle aussi ses chances avec *The warrior and the sorceress* agrémenté de la présence d'une sculpturale sorcière en string et d'une danseuse nue à quatre seins sans que l'ensemble ne soit très probant et l'on préférera nettement le *Warriors of the wind*, un film japonais d'animation. Tandis que les Américains tentent de renouveler le genre dans des œuvres mêlant fantastique et arts martiaux (*Ninja 3*), les Suisses réactualisent de vieilles légendes médiévales (*L'araignée noire*) et les Allemands consacrent définitivement l'ascenseur comme un lieu d'épouvante moderne avec *Out of order* qui en dépit de quelques dialogues pesants, s'avère nettement supérieur à son homologue hollandais primé l'an dernier à Avoriaz.

Enfermée dans les ressassées et les plagiats plus ou moins avoués (*Titan find* pour *Alien* et *Trancers* pour *Blade Runner*), la science-fiction semble trouver quant à elle une échappée dans

Ci-contre :
Dungeon master de Charles Band

Fail break de Buddy Cooper.

Of unknown origin
de George Pan Cosmatos.

PALMARÈS DU FESTIVAL FANTASTIQUE DE PARIS 1984

Licorne d'or : *Death warmed up* (Meurtres sous tension) de David Blyth (Nouvelle-Zélande)
Prix spécial du jury : *Warriors from the wind* de Tsui Hark (Hong Kong)
Prix d'interprétation féminine : Frances McDormand (*Blood Simple*, USA)
Prix d'interprétation masculine : Peter Weller (*Of unknown origin* et *Buckaroo banzai*)
Prix des effets spéciaux : *Zu Warriors of the magic mountain* (Hong Kong)
Prix du meilleur scénario : *Of unknown origin* de George Pan Cosmatos (Canada)
Grand prix de l'humour : *The adventures of Buckaroo Banzai* (USA)
Prix de la critique : *Blood simple* de Joel Coen (USA)
Prix de la musique de film : *Strange invaders* de Michael Mac Laughlin (USA)
Prix de l'écran fantastique : *Strange invaders* (USA)
Prix du public : *Of unknown origin* (Canada)

l'hommage irrespectueux aux années cinquante (*Strange invaders*), le délire parodique (*Spaceship/Captain invincible*) ou la folie burlesque (*Buckaroo Banzai*).

Zu, warriors of the magic mountain, somptuosité étonnante et irracontable en provenance de Hong Kong, nous démontre la vitalité du cinéma populaire d'Extrême-Orient dont les effets spéciaux n'ont rien à envier à ceux de leurs homologues américains.

Aux limites du genre, *Blood simple*, fort justement primé, nous offre une autre tendance du fantastique façon années quatre-vingts : le polar glauque aussi poisseux et noir que le sang gluant qui s'échappe des plaies béantes des trois cadavres qui jonchent une intrigue moite à la James Hadley Chase. On retrouve dans cette histoire de trio classique agrémentée de la présence d'un détective privé pervers et meurtrier, la griffe de l'équipe d'*Evil dead* (Sam Raimi a supervisé le scénario) dont Joel Coen le réalisateur fait partie. Espérons que cette petite perle sortira bien vite sur nos écrans.

Mais le grand choc de cette année aura été la révélation du cinéma néo-zélandais avec *Death warmed up* (Meurtres sous tension) ; un scénario abracadabrant, mélange étonnant et détonnant de *Zombie*, *L'île du docteur Moreau*, *Evil dead* et *Mad Max*, nous offre une heure trente de violence exacerbée et ultra sanglante filmée avec un brio époustouflant par un jeune réalisateur de trente-trois ans, admirateur de Duras (sic), Franju et Cronenberg. Cette œuvre de gore new wave qui symbolise parfaitement ce nouveau cinéma des antipodes plein de fureur, de lumière et de bruit pourrait bien apporter au fantastique ce sang nouveau dont il a tant besoin et inaugurer un renouveau aussi nécessaire qu'indispensable. (Ph.R.)

Ninja 3
de Sam Firstenberg.

Vite dit

SORTIES

Killing fields marche très fort aux USA. C'est une sorte d'*Under fire* ayant pour cadre le Cambodge à l'époque des Khmers rouges et de Pol Pot (au feu).

On attend toujours la sortie de *Stop making sense*, le film-concert du groupe de rock new-yorkais *Talking Heads*, réalisé par Jonathan Demme. Le même Demme qui vient par ailleurs d'achever *Swing shift*, avec Goldie Hawn et Kurt Russell. Une épopée romantique et féministe pendant la Seconde Guerre mondiale.

On ne respecte plus rien. Farah Fawcett en est réduite à jouer les femmes battues dans *The burning bed*, où elle dérouille salement.

Le père Noël est-il vraiment une ordure ? Dans *Silent night, deadly night*, qui sort aux USA pour les fêtes, la réponse semble être : oui.

Pour fêter le réchauffement des relations américano-soviétiques et voulant effacer la mauvaise impression laissée par *L'aube rouge*, les Américains s'apprêtent à sortir *Gulag*, de Roger Young, avec David Keith et Malcolm McDowell.

Un polar sécuritaire pour Martin Sheen (*Apocalypse now*) et Louis Gossett Jr. (*Officer and gentleman*) : *The guardian*, de David Green.

Tir groupé pour Linda Blair (*L'exorciste*) avec *Savage streets*, où elle est chef de gang (!), *Night patrol*, où elle deale de la coke (re !) et *Red heat* où elle représente le monde occidental (en compagnie de Sylvia Kristel) face à la menace communiste (re-re !).

John Cassavetes met du mélo dans son vin : *Like father and son*, d'Eric Western, décrit ses relations avec un petit garçon noir.

Cinéma et BD (faudra-t-il tenir une rubrique régulière ?) : deux nouveaux projets américains. Joe Dante avec *Batman* et Bob Swaim (*La balance*) avec *Mandrake*.

Batman par Joe Dante ?

TOURNAGES

Toujours leste, Richard Lester nous concocte *Finders keepers*, une comédie policière avec Michael O'Keefe (ex-Tarzan et Louis Gossett Jr.

Darryl Hannah, la sirène de *Splash*, se mue en une cro-mignonne newlook dans *The clan of cave bear* de Michael Chapman.

Notre Malavoy national aux USA : il incarne un jeune géologue dans *The naked woman*. Pour le sieur Muyl.

Un film croustillant ? *Crackers* de Louis Malle, avec Donald Sutherland, Sean Penn et Jack Warden.

Dans la série quinze ans plus tard : les joyeux duettistes d'*Easy rider*, Peter Fonda et Dennis Hopper sont réunis par David Hemmings (verra-t-on un jour son *Just a gigolo* ?) dans *Come the day*, une œuvre d'angoisse atomique.

Laurence Olivier, Michael Caine et Robert Duvall forment les pièces de *Jigsaw man*, de Terence Young.

Dans la série « On est nul mais on persévère ». Après *Footloose*, Herbert Ross récidive dans le film musical nunuche avec *Parallels*, une histoire perpendiculaire d'amour dans l'univers du bodybuilding (de bas étage).

René Ferret, qui nous paraissait perdu corps et biens, revient à la mise en scène avec *Alexina*.

Interrompant sa retraite, Jean Marais revient à l'écran dans *La queue du diable*, réalisé par l'Italien Giorgio Trevese.

Grand admirateur de Bergman, Woody Allen s'est décidé à engager Max von Sydow pour *Hannah and her sisters*. Avec Mia Farrow (bien entendu), Carrie Fisher (*La guerre des étoiles*) et cet ouragan de Michael Caine.

Palace aussitôt terminé, Molinaro se lance sur *Une amie de passage* en compagnie de Daniel Auteuil, Jean-Pierre Marielle et Daniel Ceccaldi. A noter : le retour de Blanchette Brunoy, que l'on n'avait pas vue depuis fort longtemps, si ce n'est davantage.

Diesel, de Robert Kramer, avec Gérard Klein (*Le bâtard*), Agnès Soral (*Tchao pantin*), Niels Arestrup (*Le futur est femme*), Roland Blanche (*Tir groupé*), Xavier Deluc (*La triche*) et Richard Bohringer, sera-t-il un film super ou ordinaire ?

Pas découragé par sa déculottée du *Roi Dagobert*, Dino Risi reprend Coluche pour *Fou de guerre*, dont le tournage a commencé en Égypte. Age et Scarpelli collaborent au scénario et Bernard Blier fait partie de l'aventure.

Giuseppe Bertolucci (le frérot de Bernardo) tourne *Segreti*, avec Alida Valli, Stefania Sandrelli et Lea Massari. Heureux homme !

PROJETS

Un remake inattendu : *The music box*, de Blake Edwards, d'après un court métrage avec Laurel et Hardy.

Grâce à Jean Marbeuf, Guy Marchand et Marie-Christine Barrault sont en plein *Vaudeville*.

Ingmar Bergman ayant annoncé sa retraite, c'est son homonyme Boris qui prend la relève, avec *Scarsystem*, dont Jean-Pierre Kalfon est la vedette.

Serons-nous emportés par la *Lame de fond* que vient de déclencher Yves Boisset ?

Richard Berry semble se spécialiser dans les polars. Il retrouve Michael Vianey (*Un assassin qui passe*) pour *Spécial police*.

Dutronc (Crac Boum Hue !) va réaliser son premier film : *Les pointus*. C'est Lelouch qui paye.

Le Russe Tarkovski va tourner *Sacrifice* en langue anglaise avec le Suédois Erland Josephsson. Normal.

Bertolucci sera en Chine au printemps pour réaliser une autobio du dernier empereur local.

Deux projets pour Mel Brooks : un remake de *The fly*, un film d'horreur des années cinquante et une comédie historique, *Doctor and the devils*. Diable !

Encore une séquelle : *Karate Kid II*.

DIVERS

400 films ont été distribués aux USA cette année, ce qui est un joli score. Mais les Américains sont encore loin de bénéficier du même choix que les français (650 L.M. environ).

222 films ont été produits aux USA en 1984 dont la moitié tournés à l'étranger. Au prix où est le dollar, on comprend les producteurs.

C'est *Tchao pantin* qui représentera la France aux prochains Oscars (Paulette). Un choix judicieux entre tous.

Gros problèmes de travail et d'argent pour Vanessa Redgrave, à qui l'on fait payer ses sympathies pro-palestiniennes.

En 1982 la Société Nouvelle Planfilm avait été créée sur les ruines de la Société Planfilm, en faillite. Le distributeur vient une seconde fois de mettre la clé sous la porte. A quand la Société Nouvelle Nouvelle Planfilm ?

Suite à nos insidieuses méchancetés du numéro de juillet, Delon, très colère, émigre en Suisse. « L'événement du Jeudi » en profite pour le traiter d'« hypocrite ».

Catherine Deneuve, Pierre Richard et Jean-Jacques Annaud se portent au secours du parent pauvre du cinéma français en participant à la Fondation d'aide au court-métrage, association à but non lucratif qui se propose d'aider les jeunes réalisateurs et d'organiser un réseau de distribution digne de ce nom. 11-13, rue Jean-Jaurès 92260 Fontenay-aux-Roses. Tél. : 702.21.05.

Polémique (Victor) entre Zulawski et Alain Sarde à propos d'un dépassement de budget sur *L'amour braque*. Le réalisateur reproche au producteur de lui « payer des armes à feux qui ne tirent pas » et « des cascadeurs qui se plantent ».

Polémique (Victor bis) entre Richard Branson, PDG de Virgin et producteur de *1984*, Michael Radford, le réalisateur du film, et le groupe Eurythmics, au départ désigné pour composer la B.O. Si les spectateurs français ont pu bénéficier de la version reconnue par l'auteur, avec la musique signée Dominic Muldowney, leurs homologues britanniques ont quant à eux droit à une version reniée par Radford.

Clint Eastwood superstar ! La Cinémathèque française lui rend hommage tout au long du mois de janvier.

Pour les six Majors américaines, la France est le troisième marché étranger, après le Japon et le Canada. En 1983, les recettes se sont élevées à 84 millions de dollars, sur un total de 884 millions (pour l'étranger).

MANIFESTATIONS

Toulouse, du 4 au 13/1/85, « 10 jours pour le cinéma » organisés par la FOL de Haute-Garonne. Expositions d'affiches de cinéma, matériel (de Lumière à nos jours), projections de films en avant-première proposés par UGC et Gaumont, cinq films fantastiques, films d'opéra, films pour enfants. Les 12 et 13/1/85 « bourse d'échanges du cinéma ». Rens. : FOL 31 - 32, rue des Amidonniers - B.P. 436-31009 Toulouse Cedex. Tél. : (16.61) 21.43.16.

Angers, du 16 au 22/1/85 semaine chinoise. Projection de longs et courts métrages. le 22/1/85, soirée animée par Régis Bergeron, spécialiste de la culture chinoise. Rens. : 88.70.95.

Stages Université Paris III, en janvier et février : écriture du scénario (60 h), administration et gestion de production (60 h), initiation montage film (48 h), technique prise de vue (80 h). Rens. : 13, rue de Santeuil 75005 Paris. Tél. : 337.56.26 ou 535.77.92.

Dijon, les 26 et 27/1/85, Ve Festival audiovisuel amateur organisé par la FOL 21. Objectifs : valoriser les pratiques de la création de films d'amateurs, multiplier les échanges entre créateurs et public, favoriser la diffusion de ces productions. Rens. : FOL 21 - 2, rue Claude-Bernard 21000 Dijon. Tél. : (16.80) 30.68.23.

Soleure, du 22 au 27/1/85, les XXes Journées cinématographiques. Compte rendu de la production cinématographique suisse. Rens. : J.-C. Käser - CH-4502 Solothurn 2 1030 Suisse.

Cabestany (Pyrénées-Orientales), du 23 au 27/1/85, Ve Rencontres d'hiver du cinéma non commercial Super 8. Rens. : Service Culturel au 50.51.48.

Bordeaux, du 4 au 10/2/84, VIe Festival du film ibérique. Projections de vingt-cinq films dont une grande majorité sont inédits en France, un hommage au grand acteur et réalisateur Fernando Fernan Gomez, une sélection de films espagnols et portugais, cinéma et tauromachie, « les grands classiques » du cinéma espagnol. Rens. : Françoise Houzelot - Entrepôt Laîné - 3, rue Ferrère 33000 Bordeaux. Tél. : (16.56) 44.60.27.

Angers, les 9 et 19/2/85. 6e Rencontres de cinéma d'animation amateur. Ouvert à tous les réalisateurs francophones avec des films Super 8, 16, 9,5 et en VHS et UMATIC. Rens. : Centre socioculturel Jean-Vilar 49000 Angers. Tél. : (16.41) 47.02.46 ou 66.97.

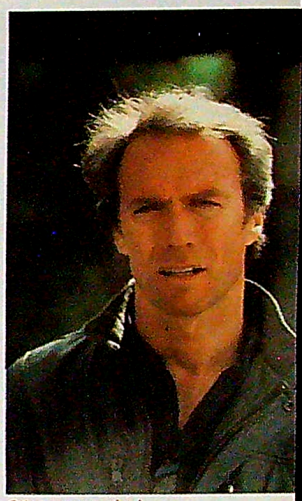
Corbeil-Essonnes, du 15 au 23/2/85. VIe Festival du film pour enfants au Centre Pablo Neruda. Pays invités : Suède, Finlande, Norvège, Danemark. Rens. : Anne-Sophie Destribats au 089.00.72.

Rouen, du 22/2/85 au 3/3/85, les XVIIes Rencontres du jeune cinéma. Bilan des tendances du cinéma de création, hommages à quelques auteurs du cinéma indépendant, sélection de films réalisés depuis le 1/1/83. Rens. : 190, rue Beauvoisine 76000 Rouen. Tél. : (16.35) 70.63.44 ou 71.21.97.

Créteil du 16 au 24/3/85, VIIe Festival international des films de femmes. Une compétition internationale de longs métrages, documentaires et courts métrages inédits, une rétrospective consacrée à l'œuvre d'une réalisatrice, des rencontres, des débats, un hommage au cinéma américain. Rens. : Elisabeth Trehard et Jackie Buet au 899.90.50.

Saragosse (Espagne), du 22 au 26/3/85, VIIIe Concours international du cinéma agraire. Vue d'ensemble de la production internationale des films agraires.

Suresnes du 11 au 15/6/85, Ve Festival de courts métrages au Théâtre Jean Vilar. Rens. et insc. **avant le 4/1/85** auprès de Martine Corbusie (772.38.80) ou Marie-Cécile Hermand (602.37.07).



Clint au musée !...

(Y.A, Ph.-R., M.-C. R.)

Gene TIERNEY

Sous la lumière des ténèbres

Il y a de cela environ un quart de siècle, dans un supermarché de Dallas, un richissime homme d'affaires rencontra une modeste vendeuse. Elle lui plut, il l'emmena dans son palais et il l'épousa. Il s'appelait W. Howard Lee, avait fait fortune dans le pétrole et avait été marié à Hedy Lamarr. Des années auparavant, la petite vendeuse avait déjà rencontré un prince charmant, mais c'était un faux. Elle aurait pu épouser Howard Hughes et aurait dû devenir la femme de John F. Kennedy, futur président des États-Unis, puis celle d'Ali Khan. Les quelque trente films qu'elle avait tournés avaient permis à des millions de spectateurs de découvrir qu'elle était la plus belle femme du monde. Au moment de sa rencontre avec Howard Lee, elle venait de passer de longs mois dans divers hôpitaux psychiatriques. Ses médecins lui avaient conseillé d'occuper un emploi obscur et elle s'était ainsi retrouvée dans ce grand magasin de Dallas. Elle s'appelait Gene Tierney.

Cet étrange conte de fées est rapporté par Otto Preminger dans son autobiographie. A cette version des faits, la principale intéressée en oppose une autre, beaucoup plus plausible, infiniment plus fade. Les choses ne se sont sans doute pas passées comme le prétend Preminger, mais elles auraient dû.

Ceux pour qui les jeunes filles naïves viennent se brûler aux sunlights des plateaux de cinéma trouveront dans l'évocation de la vie de Gene Tierney matière à nourrir leurs phantasmes. Ils estimeront que pour elle tout est venu trop tôt, trop vite. Un mariage raté, une enfant anormale, des liaisons tapageuses et tristement conclues furent le tribut que Gene Tierney dut payer à la gloire et à la beauté. Aurait-elle vendu son âme qu'elle n'aurait pas souffert davantage.

Sans doute aurait-elle dû mieux entendre l'avertissement que lançait à la jeune et innocente Miranda Wells la gouvernante de Dragonwyck : « Vous aimez les pêches hors saison, vous aimez sentir les draps de soie contre votre jeune corps et un jour vous souhaiterez de tout votre

cœur n'être jamais venue à Dragonwyck. » Encore n'est-il pas certain qu'elle ne se serait pas jetée dans la gueule du loup, en parfaite connaissance de cause.

Les personnages qui ont compté dans sa carrière marchent vers la mort, guettés par la folie, comme fascinés par le vide, tandis que le monde se dérobe sous leurs pas. Vaguement éprise d'un poète de pacotille, Poppy Smith (*Shanghai Gesture*) sombre dans la drogue et l'alcool, avant d'être heurtée de plein fouet par un passé dans lequel elle n'a nulle responsabilité, mais dont la résurgence lui coûte la vie. La folie meurtrière d'Elen Berent (*Péché mortel*) naît de son désespoir, Ann Sutton (*Le mystérieux Dr. Korvo*) perd tout contact avec la réalité, Miranda n'est sauvée, en apparence du moins, que par un jeune médecin falot, qui a endossé la défroque, trop grande pour lui, du prince charmant. Mary Bristol (*Les forbans de la nuit*) sait la part de responsabilité qui est la sienne dans l'échec et la mort de Harry Fabian. Qu'adviendra-t-il de Laura après la mort de Waldo ?

Pour reprendre le titre de l'un des quatre films qu'elle tourna avec Preminger, Gene Tierney se tient toujours « là où le trottoir s'arrête ». Braqué sur un visage d'une irréelle limpidité, le faisceau des projecteurs se reflète dans des yeux trop verts, qui ne renvoient d'autre image que celle du doute et de la folie, antichambre du monde des ténèbres.

Faut-il alors s'étonner que certains metteurs en scène, parmi les plus grands, aient manqué leur rendez-vous avec elle ?

Faut-il regretter que sa seule beauté ne parvienne pas à sauver les films de second ordre qu'elle fut amenée à tourner ?

Faut-il, surtout, s'inquiéter des raisons qui l'empêchèrent d'accéder pleinement et durablement au statut de star, alors qu'elle paraissait réunir en elle toutes les données ? En effet, si Gene Tierney est « la star des cinéphiles », son image dans le public est toujours demeurée mal assurée. Certains, encouragés par l'ambivalence de son prénom, seraient même tentés de la marier à « la séduisante Dana Andrews ». La fréquence de leurs rencontres les y invite.

On aimerait pouvoir écrire que la pureté de son visage dissimule trop de zones d'ombre, qui la rendent fascinante à certains mais interdisent à d'autres de se rassurer. S'il est vrai que la star tend un miroir au spectateur, on comprend que beaucoup refusent le reflet que leur renvoie Gene Tierney.

Il arrive que les bergères épousent les princes charmants. Il arrive également qu'elles le regrettent. Un moment piégée par un oncle Neddy en apparence sorti tout droit des contes pour enfants qui faisaient sa gloire, Lucy Muir l'avait compris à temps. Il ne lui restait alors plus qu'à attendre qu'un loup de mer sans âge revienne du pays des morts, la prenne par la main et la conduise vers « le Pacifique et les fjords au soleil de minuit, les récifs des Barbades où les eaux bleues tournent au vert, les Falklands où le vent du Sud souffle et fouette les vagues blanches d'écume... »

P.M.

The Shanghai gesture de Josef von Sternberg.

Filmographie

1940 *THE RETURN OF FRANK JAMES* (Le retour de Frank James), de Fritz Lang.
HUDSON BAY, d'Irving Pichel.
1941 *TOBACCO ROAD* (La route au tabac), de John Ford.
BELLE STAR, d'Irving Cummings.
THE SHANGHAI GESTURE (Shanghai), de Josef von Sternberg.
1942 *SON OF FURY* (Le chevalier de la vengeance), de John Cromwell.
THUNDER BIRDS, de William Wellman.
RINGS ON HER FINGERS, de Rouben Mamoulian.
CHINA GIRL (La Pagode en flammes), d'Henry Hathaway.
1943 *HEAVEN CAN WAIT* (Le ciel peut attendre), d'Ernst Lubitsch.
1944 *LAURA* (id.), d'Otto Preminger.
A BELL FOR ADANO, d'Henry King.
1946 *LEAVE HER TO HEAVEN* (Péché mortel), de John Stahl.
DRAGONWYCK (Le Château du dragon), de Joseph L. Mankiewicz.
THE RAZOR'S EDGE (Le fil du rasoir), d'Edmund Goulding.
1947 *THE GHOST AND MRS. MUIR* (L'Aventure de Madame Muir), de Joseph L. Mankiewicz.
1948 *THE IRON CURTAIN* (Le rideau de fer), de William Wellman.
THAT WONDERFUL URGE, de Robert Saint-Clair.
1949 *WHIRPOOL* (Le mystérieux Dr. Korvo), d'Otto Preminger.
1950 *NIGHT AND THE CITY* (Les Forbans de la nuit), de Jules Dassin.
WHERE THE SIDEWALK ENDS (Marc Dixon, détective), d'Otto Preminger.
1951 *THE MATING SEASON* (La mère du marié), de Mitchell Leisen.
ON THE RIVIERA (Sur la Riviera), de Walter Lang.
THE SECRET OF CONVICT LAKE, de Michael Gordon.
CLOSE TO MY HEART, de William Keighley.
1952 *WAY OF A GAUCHO* (Le gaucho), de Jacques Tourneur.
PLYMOUTH ADVENTURE (Capitaine sans loi), de Clarence Brown.
1953 *NEVER LET ME GO* (Ne me quitte jamais), de Delmer Daves.
PERSONAL AFFAIR (Une affaire troublante), d'Anthony Pelissier.
1954 *THE EGYPTIAN* (L'Égyptien), de Michael Curtiz.
BLACK WIDOW (La veuve noire), de Nunnaly Johnson.
1955 *THE LEFT HAND OF GOD* (La main gauche du seigneur), d'Edward Dmytryk.
1962 *ADVISE AND CONSENT* (Tempête à Washington), d'Otto Preminger.
1963 *TOYS IN THE ATTIC* (Le tumulte), de George Roy Hill.
1964 *THE PLEASURE SEEKERS*, de Jean Negulesco.

Des clips et des claps

Clipomanies

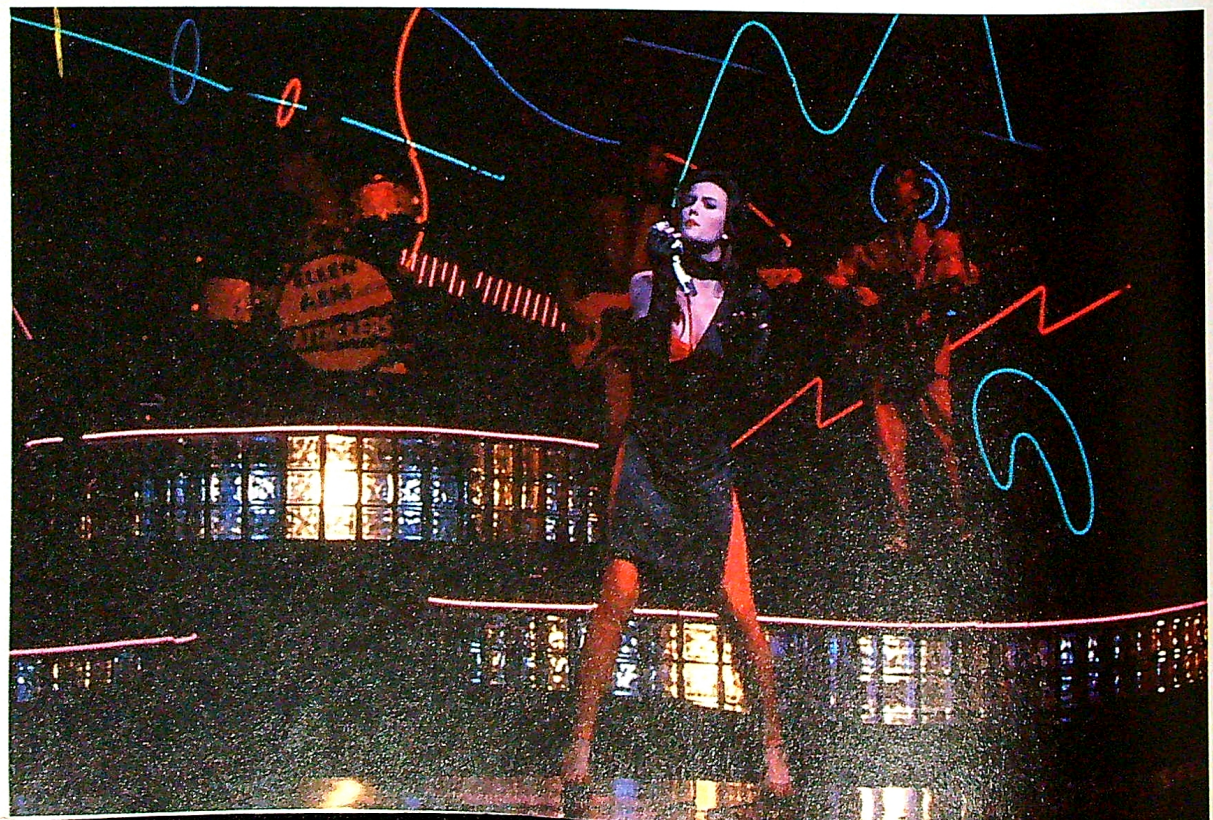
« Clip brother is watching you » aurait pu écrire George Orwell dans son fameux roman s'il avait assité à cette invasion caractérisée du vidéo clip qui déferle sur les écrans depuis le début des années quatre-vingts et semble vouloir à présent imposer ses manies, ses caractéristiques et son style sur l'ensemble des médias visuels. Omniprésents à la télévision dans la moindre émission de variété, dans les fast food, les restaurants et les coiffeurs dits « branchés », voici qu'à présent ils s'attaquent insidieusement et délibérément au grand écran dans certains longs métrages qui, formellement parlant, ne sont plus que de longs clips étirés ad nauseam pour le meilleur et souvent pour le pire.

La tendance avait été amorcée avec *Diva* puis *La lune dans le caniveau*, deux œuvres de Jean-Jacques Beineix qui relevaient cependant plus de l'esthétique ultra sophistiquée du film publicitaire que du clip rock proprement dit dans la mesure où l'image l'emportait encore sur la musique.

Plus proche encore de cette tendance, *Les prédateurs* de Tony Scott (encore un ex-réalisateur de films publicitaires), un superbe film fanstastique injustement boudé par les critiques. Œuvre glaciale sacrifiant volontairement le fond à la forme et réhaussée par la présente quasi muette d'un David Bowie vieillissant à vue d'œil sans oublier la courte mais époustouflante prestation de Peter Murphy, le chanteur du groupe Bauhaus, avec son « Bela Lugosi is dead », *The Hunger* offrait déjà bel et bien les données essentielles du genre qui éclate aujourd'hui avec deux films rock : *Purple rain* et *Les rues de feu*.

Si nous reviendrons plus amplement lors de sa

« ... des éclairages en perpétuelle opposition... » (*Les rues de feu*)



sortie (reportée en mars 1985 pour vente insuffisante d'albums en France) sur *Purple rain*, le film de Prince la nouvelle star du funk rock américain dont l'ascension météorique est en passe de menacer la suprématie de Michael Jackson, *Les rues de feu* constituent un prototype parfait de la tendance. Se définissant comme une fable rock and roll, le film de Walter Hill nous entraîne dans un univers délirant où l'esthétique du genre éclate d'un bout à l'autre d'une intrigue agrémentée de personnages caricaturaux et taillés d'une seule pièce comme si l'urgence stylistique caractéristique du clip n'autorisait aucune échappée psychologique. Le bon (un « looser » magnifique), la belle (une rockeuse sensuelle) et le méchant (un rocky gominé du style sado-maso cuir) se démènent comme de beaux diables pour nous donner une version rock de l'enlèvement d'Hélène de Troie avec une bande son à fond la caisse en Dolby stéréo composée pour l'essentiel de ce rock made in USA très mélodique mais fort peu inventif.

Un rythme effréné, fruit d'un montage hyper, serré qui rejette tout temps mort, magnifie une violence exhubérante mais jamais sanglante comme si le choc visuel engendré par ce déferlement d'images superbes et violemment contrastées trouvait sa correspondance et son harmonie parfaite avec le choc physique de personnages archétypes et symboliques de valeurs traditionnelles comme le Bien et le Mal ainsi médiatiquement transcendées.

Outre ce rythme et ce montage accélérés, le style clip tranparaît également au niveau des éclairages en perpétuelle opposition : rouge sang et bleu tendre pour le début du concert qui se transforment brusquement en un blanc livide et agressif lors de l'irruption des méchants filmés en contre-jour, beiges, marrons et ocres pour traduire la grisaille du quotidien, noir opaque des ténèbres envahies de fumerolles blanchâtres éclaboussées par les flammes d'explosions en cascade. Sans oublier un décor très bon chic bon genre dans son parti pris de misérabilisme et la présence de deux éléments essentiels au genre : l'eau, symbole de la pureté et de l'amour enfin retrouvé et le feu lié aux déchaînements des passions et de la violence. Tout ceci pourrait relever du cliché si le réalisateur n'introduisait pas un humour au deuxième degré une distanciation volontaire bien souvent absente de nombreux clips rock (cf. Ultravox), mais il est bien évident que ce déferlement ininterrompu et agressif d'images chocs peut s'avérer lassant à la longue, ce qui est acceptable pendant quelques minutes, peut apparaître insupportable sur 1 h 30.

Si certains réalisateurs, comme John Landis (Michael Jackson), Tobe Hooper (Billy Idol), Andy Warhol (The Cars) ou Brian de Palma (Bruce Springsteen) ont sacrifié avec plus ou moins de bonheur à la mode du clip, il ne reste plus qu'à attendre de pied ferme les longs métrages des réalisateurs spécialisés dans le style comme Steve Baron (*Electric Dreams*), Russel Mulcahy (*Razorback*) et Julian Temple déjà auteur de *La grande escroquerie du rock and roll* et qui vient de concocter pour David Bowie un superbe clip de vingt minutes (que les spectateurs de Canal Plus ont pu voir dans son intégralité) dans lequel, avec la complicité de la star, il s'amuse à démonter et détruire systématiquement tous les rouages des clips traditionnels ; clin d'œil salutaire à un genre dont l'évolution s'avère de plus en plus nécessaire et urgente sous peine de sombrer définitivement dans les redites et la médiocrité.

Philippe Ross

« ... des personnages archétypes... »
(*Les rues de feu*)

« ... une violence exubérante mais jamais sanglante... »
(*Les rues de feu*)

Rendez-vous

Michael Radford

réalisateur (1984)

– Aviez-vous envie de vous attaquer à l'adaptation de *1984* depuis longtemps ?

J'en rêvais depuis longtemps. Sans trop y croire. L'adaptation a été assez difficile à faire. Parce qu'il y a dans le livre toute une partie un peu datée : le côté satirique, la dimension politique. Ce que disait Orwell est devenu tellement évident aujourd'hui. Il voulait nous avertir : « Il ne faut pas être trop romantique, sinon on tombe dans le stalinisme. » Maintenant, ce n'est plus la peine de le dire, on le sait. Je voulais que le film soit plus psychologique. Qu'il traite de l'état d'esprit d'un homme qui se trouve dans une société à laquelle il est mal adapté. N'importe quel homme, quelqu'un qui ne soit ni victime ni héros.

– Pour faire l'adaptation, vous aviez quand même des directives. La veuve d'Orwell exigeait une grande fidélité au livre...

Non, car elle était déjà morte à ce moment-là. J'ai effectué pas mal de changements au niveau narratif, en soulignant le côté visuel, qui n'était pas évident dans le roman. J'ai également insisté sur le ministère de la Vérité. Parce que j'avais piqué une phrase d'Orwell disant : « La seule chose dans la vie qu'il aimait bien, c'était son travail... » Dans cette phrase-là, je trouve une certaine complicité entre Winston et le monde dans lequel il se trouve. C'est ce paradoxe que je trouve intéressant. C'est ce qui reste vrai, universel.

– Cette ambiguïté, le spectateur peut également la ressentir. Dans les mouvements de foules, dans l'emphase des décors...

Les sociétés totalitaires sont des exagérations de la société normale. Elles sont assez facilement représentables. Il faut un hymne national, un salut, un idéal, un homme à la fois réel et irréel. Et quelques symboles. Le pouvoir de ce décorum est extraordinaire. On a tourné la scène de la haine, au début du film, dans un village où les habitants sont les plus paisibles du monde. Ils étaient 1 500 et savaient très bien qu'il s'agissait d'un film. Le tournage a duré deux jours, pour une quinzaine de prises. A la fin de chaque prise, il y avait une quarantaine de figurants en larmes. C'est extraordinaire.

– Finalement vous êtes aussi pessimiste qu'Orwell. Tout cela peut arriver n'importe où n'importe quand...

Cela arrive. Voyez l'Iran actuellement. J'ai étudié les films de propagande. Il suffit de montrer que l'ennemi est noir et que vous êtes blanc. De bons travailleurs, genre boulangers, des gens paisibles, gentils. Une fois les deux forces en présence délimitées, tout est simple. Même si l'ennemi change au bout d'une heure de film où même si l'on se révèle aussi agressif que ceux que l'on dénonce. Pendant que j'écrivais le scénario, j'ai regardé la télé en Angleterre. J'ai vu la reine déposer une couronne sur la tombe de Jomo Kenyatta, en saluant le « père de l'Afrique ». Or, je me souviens très bien que pendant les années cinquante, Jomo Kenyatta, c'était le diable. Il faisait de la magie noire, il coupait les couilles des soldats britanniques pour les manger... Je me suis aperçu que tout avait changé sans que rien ne soit dit.

– On pense à ces dirigeants chinois qui ont été gommés des photos officielles. Ce qui est effrayant, c'est l'histoire que l'on réécrit.

Connaissez-vous le roman de Milan Kundera « The book of laughter forgetting » ? Cela commence avec l'histoire de Gottwald et Klementis, à la naissance de l'État tchécoslovaque. Sur un balcon, les deux leaders. Gottwald était nue-tête. Comme il neigeait, Klementis lui a prêté son chapeau. Trois ans ont passé. Klementis a été emprisonné, puis il a été effacé de l'Histoire. Sur les photos de cet événement, il n'y a plus que Gottwald. Mais il porte le chapeau de Klementis. C'est tout ce qui reste de son ancien camarade.

– Mais votre film n'est pas si précis. Il a une dimension beaucoup plus générale.

Je ne voulais pas lui donner une dimension anti-soviétique pure. Cela ne m'intéressait pas. Je m'inquiète de l'impossibilité qu'ont les sociétés à contrôler la réalité. La réalité est complexe, alors que les discours qui la décrivent sont faits de simplifications, d'idées toutes faites. Et ce qui est le plus dangereux, c'est que l'on ne sait pas exactement qui contrôle tout ça. Le totalitarisme désincarné, je le vois dans les multinationales. J'ai lu quelque chose sur une grande entreprise allemande qui contrôle tout un État au centre de l'Afrique. On ne sait pas pour le compte de qui...

Michael Radford.

– Pourquoi avez-vous choisi cet esthétisme rétro, et fait un « film d'époque futuriste » ?

Si on voulait conserver le livre, il ne fallait pas transposer l'histoire à l'époque actuelle. J'aimais bien le climat du roman et je trouvais que c'était assez original d'imaginer un futur à partir du passé. Puisque le cinéma est une métaphore, puisque l'on peut contrôler la réalité dans un film, c'était encore plus fort que de faire de banales références à aujourd'hui.

– Où avez-vous trouvé ces lieux désolés ?

On a construit quelques décors. Par exemple, le ministère de la Vérité. 192 bureaux cubiques. Mais la plupart des décors ont été trouvés à l'est de Londres. Dans la réalité de Madame Thatcher, ce délabrement existe. Mais on a choisi des architectures peu reconnaissables. J'ai voulu m'écarter de références trop précises.

– Votre travail avec les acteurs n'est pas du tout basé sur un jeu réaliste. Était-ce évident pour vous d'avoir John Hurt ?

John Hurt est exactement le personnage décrit par Orwell. Il possède le physique de Winston Smith : fragile, torturé, inquiet. En même temps, c'est un acteur prodigieux, dont on peut photographier l'âme en photographiant l'expression. C'est un acteur qui ne joue presque pas.

– Et Richard Burton ? Est-ce facile de travailler avec un monstre sacré de cette envergure ?

Au début, j'étais un peu inquiet. Quand il est arrivé, on tournait déjà depuis huit semaines. L'équipe était devenue une famille et Burton apparaissait comme le nouveau. Il était donc plus nerveux que moi. En même temps j'étais tellement dans le film que je ne me rendais pas compte que c'était une star. Sur le plateau, le premier jour, je lui ai fait faire la première scène 29 fois. Souvent, les grands acteurs britanniques formés par le théâtre jouent trop. Et quand ils sont un peu perdus, c'est-à-dire quand ils n'ont pas un metteur en scène fort, ils s'appuient sur ce métier et exagèrent leur jeu. Et Burton était l'un des pires. Quand il jouait dans un film minable, il faisait du Burton. Je ne voulais pas de cela. Tout en sachant que peu d'acteurs étaient capables de faire un discours prolongé, avec une voix aussi délicate, aussi bien maîtrisée. Alors je l'ai fait recommencer 29 fois. A la fin de la journée, je me suis dit : « Qu'est-ce que j'ai fait ? C'est quand même Richard Burton ! » Lui m'a rassuré : « Cela fait vingt ans que j'attends un film comme ça. Je déteste la voix de Burton. Je veux faire un film sans cette voix. » J'étais ravi. Dès ce moment-là, à chaque fois qu'il se rendait compte qu'il jouait un peu trop, il disait : « Coupez ! Merde, j'ai fait un Burton ! » Il est devenu absolument charmant. C'est un homme qui a été mythifié vivant. Mais il a beaucoup de charisme et rigole souvent.

– Avait-il l'air malade ?

Oui. Il semblait lâcher un peu la vie, pour avoir trop vécu. La dernière fois que je l'ai vu, il avait l'air de remonter la pente, et trois jours plus tard, il était mort.

– N'est-ce pas difficile de faire du cinéma en Angleterre ?

Cela a toujours été le cas. A l'exception du documentaire, le cinéma ne joue pas un rôle très important dans la culture britannique. Il n'est pas considéré sur le plan intellectuel. Les Anglais n'aiment pas beaucoup la métaphysique, ils préfèrent ce qui est scientifique.

– Et si par malchance vous n'aviez plus le choix qu'entre la télé et une carrière à Hollywood ?

Il faut aller à Hollywood, pour faire du vrai cinéma.

– Quitte à perdre ses racines anglaises et faire quelque chose de moins personnel ?

Évidemment oui.

– Une dernière question : après plusieurs mois de tournage de *1984*, avez-vous fini par aimer Big Brother ?

Pendant le tournage, nous avons tout accepté de l'ambiance dans laquelle nous baignions. Il nous est arrivé de tomber sur un figurant, sur un technicien, qui nous regardait avec des yeux étrangement brillants. Alors, oui je l'aime, bien sûr...

Propos recueillis par
Yves Alion et Danièle Parra

Michael Radford et John Hurt sur le tournage de *1984*.

Alain Venisse

photographe de plateau

Un photographe de plateau, c'est quelqu'un qui fait partie d'une équipe de cinéma, qui est là pour photographier tout ce qui se passe, pour traduire en photos fixes les images du film. Photos qui vont servir à la publicité, à l'affichage dans les cinémas, à la conception de l'affiche et différentes autres choses...

– Pas seulement à la sortie, mais pendant le tournage : il y a parfois des oublis de la script...

Non, pas réellement, notamment depuis que le Polaroïd existe. Toutes les scripts en sont maintenant pourvues qui en quelques secondes obtiennent une image – moins bonne que celle du photographe – mais qui sort immédiatement. Il est arrivé dans certains cas, pour un décor très compliqué, où il y avait énormément de petits détails, de petits objets, qu'on me demande de faire la photo, de manière à pouvoir reconstruire le décor, peut-être avec une précision qu'un Polaroïd n'aurait pas eue. Mais ça implique, malgré tout, étant donné les délais de développement et de tirage que la scène raccord, ne soit tournée que quelques jours plus tard.

- Pourquoi devient-on photographe de plateau ?

Dans mon cas, il se trouve qu'une passion personnelle m'a conduit à collectionner les photos de films. J'ai eu des archives énormes, sur le cinéma fantastique notamment ; de là, j'ai été amené à écrire des articles qui m'ont fait rencontrer des réalisateurs, on a sympathisé, ils m'ont dit – mais je n'y croyais pas du tout : « C'est très bien, vous avez l'air sympathique, dès que je fais un film je vous prendrai comme photographe... » Et ils l'ont fait ! Voilà...

– Ça a été le début puis il y a eu Truffaut...

Joël Seria, Truffaut, bien d'autres... En l'occurrence, la rencontre avec Truffaut a été très prosaïque : il avait besoin d'un photographe, le sien était indisponible et il a tout simplement demandé qu'on téléphone à son laboratoire habituel, lequel a eu la gentillesse de dire aux assistants de Truffaut : « Les photos de Venisse sont vraiment bien faites. » C'est parfois ainsi qu'on arrive à travailler avec des gens importants.

– Faire de bonnes photos ne suffit pas... Faut-il avoir un style ou au contraire s'en débarasser ?

Un style ? Ce serait un peu prétentieux, mais il est évident qu'un très bon photographe de portrait, de mode ou de reportage, bombardé du jour au lendemain sur un tournage de cinéma, sera désorienté : il faut en plus une certaine compréhension du cinéma, se faire une image d'une scène. Quand je travaille sur un film je demande à lire le script pour avoir une idée générale du scénario. C'est important parce qu'ensuite, lors de la réalisation des clichés, il faut savoir ce qui sera important de fixer sur la pellicule et le style qu'il faudra en dégager. Donc comprendre ce que le réalisateur veut faire, ce qu'il a voulu mettre en avant. Il est également important de connaître le travail de l'équipe technique. Le photographe est en effet un « free lance » : il n'y a personne pour le commander ou diriger son travail puisqu'il est directement attaché à la production. Il est entièrement libre – théoriquement – mais aussi entièrement responsable. S'il se trompe, s'il fait un mauvais travail, on s'en rendra compte au moment de l'affiche, des photos, lors de la sortie du film...

Un cadreur peut référer d'un problème au directeur de la photo ; celui-ci peut en parler au réalisateur, etc. Le photographe n'a personne. Cela en fait donc un individu qui est, de par sa fonction, un petit peu en marge de l'équipe. Il est donc important qu'il ait de bons rapports avec celle-ci, qu'il comprenne le travail de chacun et surtout qu'il ne gêne le travail de personne. Il y a parfois des rapports d'amitié et parfois des rapports de force ; et les deux jouent toujours sur les tournages. Il est indispensable de doser l'un et l'autre.

– Est-ce cette liberté, et d'une certaine façon cette marginalité, qui vous ont tentées ?

Je vous donne un cas précis : dans le film de Joël Séria, Comme la lune, *il y a une scène où Sophie Daumier est en train de vamper Jean-Pierre Marielle.*

Alain Venisse avec François Truffaut sur le plateau de *La femme d'à côté*.

Elle se déshabille devant lui, dans la chambre d'hôtel, en discutant. Sophie Daumier est cadrée en plan américain, très gentil et très chaste, et on a les réactions de Jean-Pierre Marielle en gros plan. Ça donne deux plans différents. Quand la scène a été terminée, j'ai demandé dix minutes de travail, j'ai fait changer les lumières et j'ai refait une photo générale. Sur mon plan *ils sont ensemble : Sophie Daumier en train de se déshabiller et Marielle la regarde. Le spectateur qui sort du cinéma et qui voit les photos ne sera pas choqué de cette photo-là qui résume la scène alors qu'on ne la voit à aucun moment dans le film. Le photographe doit donc savoir s'éloigner de l'image même pour en résumer l'esprit.*

– Donc avoir une parfaite maîtrise des techniques cinématographiques ?

Bien sûr, mais surtout savoir comprendre ce qu'on a voulu faire. Voilà une photo de Tir groupé *qui est passée partout. Quand j'ai appuyé sur le déclic, je savais qu'elle allait passer partout ; j'en était sûr. Or, c'est une photo qui n'existe pas dans le film.*

Il doit rester un document, or, tous les films, maintenant, se tournent en son direct et un appareil photo fait du bruit. Les micros sont d'une telle sensibilité qu'il est impossible, en principe, de faire une photo pendant le tournage. C'est donc un des problèmes du photographe. Il y a plusieurs façons de s'adapter. On peut faire la photo pendant les répétitions, ce qui implique que ce n'est pas un travail idiot. Il faut avoir des contacts avec tout le monde, voir avec le directeur de la photo si ses éclairages sont bien réglés, que les comédiens soient rôdés, qu'ils commencent à bien aimer leur rôle, que les costumes soient ceux qu'on va voir dans la scène... Ce qui n'est pas toujours évident. En plein hiver, quand on tourne dehors, le comédien qui est en chemisette porte un blouson par dessus...

– Il faut avoir une connaissance parfaite du plan de travail...

Il faut demander à l'habilleuse : « Va-t-il être habillé comme ça dans le plan ? » « Non, non, là il a le blouson en plus parce qu'il a froid »... A ce moment-là on va voir le comédien, on lui dit : « A la prochaine répétition, si tu peux, pendant dix secondes, t'enlèves le blouson, je fais mon cliché et après tu seras tranquille »... Mais il faut penser à tout, parce que c'est toujours la responsabilité du photographe, quand il s'est trompé...

Ça, c'est donc la première possibilité : c'est-à-dire avant la prise. La deuxième est de les faire après : on va voir les comédiens et on reprend l'action. En fait, ça dépend des metteurs en scène. Truffaut, par exemple, aime beaucoup que les comédiens soient très en place et, à la limite, le côté un petit peu statique ne le gêne pas trop. Souvent, pour ses photos, il demande que les comédiens ne parlent pas. Ils reprennent simplement la pose pour éviter un mouvement disgracieux des lèvres... Missiaen, préfère au contraire des photos en action. Ce sont des choses, encore une fois, à mettre au point. Il faut avoir des relations avec le réalisateur ; il faut savoir ce qui va le motiver, ce qui va lui plaire. Il faut lui donner l'image qu'il attend de son film. *C'est son œuvre et nous n'en réalisons qu'un prolongement qui va être une image de marque pour le public, qui sera affichées dans les cinémas, qui sera dans les revues.*

Il reste enfin une dernière solution : depuis relativement peu de temps on fabrique des caissons étanches pour les appareils photos. A une distance de 1,50 m à 2 m, on n'entend absolument rien. C'est la dernière chance, quand on ne peut pas faire autrement. Par exemple, une scène où une comédienne doit faire une crise de nerfs et pleurer. Qu'est-ce que tu vas lui redemander ça après ? Ce n'est pas possible, humainement parlant...

– Avez-vous suivi une école particulière ? S'il y avait un conseil à donner, à l'heure actuelle, à quelqu'un qui se passionne pour ce métier, quel serait-il ?

Non, aucune école... Les conseils, c'est toujours difficile, parce que ma carrière à moi a débuté quand j'ai été voir, à la sortie de l'armée, un copain qui était photographe de mode et qui m'a dit : « Mais t'es fou, ce métier c'est foutu, il n'y a plus rien à faire, fais n'importe quoi d'autre mais pas ça ! » Et je l'ai quand même fait ; jusqu'à présent ça va, j'en vis...

Les conseils c'est donc toujours difficile. Le seul qu'on puisse donner c'est que si on a vraiment envie de faire quelque chose, il faut aller jusqu'au bout. La meilleure formule est de commencer jeune, le plus jeune possible. Les écoles c'est bien ! Pourquoi pas une école ? Mais je crois que c'est mieux sur le terrain. Commencer jeune, à un âge où on a pas trop besoin de « fric », où on peut encore vivre la bohème. Moi je l'ai vécue vers vingt-six/vingt-sept ans, c'était un peu dur... Maintenant, j'ai un petit peu plus de quarante ans, j'ai une femme, deux filles : la bohème je pourrais difficilement la vivre, à moins de réduire ma famille à la famine !

En France, il y a très peu de gens qui vivent entièrement de la photographie. Ils se comptent sur les doigts de quatre mains. Ceux qui enchaînent film sur film sont rares. Un photographe de plateau est souvent quelqu'un qui arrive par accident sur un tournage. Donc, s'il n'a pas de formation, il ne donnera pas forcément satisfaction et ne sera pas forcément repris. Ce n'est pas un mystère qu'actuellement, le cinéma est un petit peu en difficulté. Il y a des problèmes d'argent alors on supprime le photographe de plateau... et on arrive le plus souvent à prendre des copains qui viennent faire un saut un jour ou deux par semaine... Il y a aussi des pratiques contre lesquelles je m'élève, notamment l'agence Sygma qui, depuis un bout de temps, fait perdre des films aux photographes de plateau : pour s'assurer l'exclusivité des photos ils fournissent des photographes gratuitement. Mettons-nous à la place du producteur ! Le métier lui-même est donc assez menacé actuellement.

Propos recueillis par
Chantal de Béchade

Une partie de l'équipe de tournage de *Vivement dimanche !* Au 1er plan à gauche, Alain Venisse.

Le matelot 512 de René Allio. *Aïda* de Clémente Fracassi. Page suivante : *Voyage à Cythère* de Théo Angelopoulos.

LES FILMS

Températures

●●●● *A voir absolument*	●●● *A voir*		●● *Intéressant*		● *A voir à la rigueur*		0 *Sans intérêt*			
	ALION	ALLOMBERT	CHEVALLIER	COLPART	MARTIN	MÉRIGEAU	PARRA	ROSS	TESSIER	ZIMMER
Amadeus	●●●	●●●	●●●	●●●	●●●	●●●	●●●●	●●●●	●●●●	●●●
L'année des méduses	●●●	0	●	●	●	●	●	●●	0	●●
L'arbalète	0	0			●●	0	0	0		0
Blastfighter l'exécuteur	0						●	●		●
Boy meets girl	●●	0	●●	●	●●	●	●●		●●	●●
Christmas story	0		●	●●	●			●		●
Et la vie, et les larmes...	●●	0			●●		●●		●●	
Fleurs de papier	●●	00	●●		●●●		●●		●●●	
Gremlins	●●●	●	0	0	●●	●●		●●●		●●
L'histoire sans fin	●	●●		●●	●		●	●●	●●●	●●●
Hôtel New York	0	0			●		●			●
Marche à l'ombre	●	●●	●●	●	●	●	●	●●	●●	●●
Matagi le vieux chasseur d'ours		●●	●●		●				●●	●●
1984	●●●●	●	●	●●	●●	●●	●●●	●●●	●●	●●●
Moscou à New York	●●	0	●	●	●	●	●	●	●●	●●
Nemo	●●	●		●●		0	0	●		
Quilombo	●●	●	●●●		●●		●●	●●	●●●	
Reuben, Reuben	●●	0		●●●	●	●●●	●●●	●●	●	●●
Les rues de feu	●	●		●	●●	●●		●●●	●	●●●
La tête dans le sac	●●●	0		●	●●		0	●		●●
The Hit	●●●	●●●	●●	●	●●	●●●	●●●	●●●	●	●●
This is the army	0	●				●●	●	●●	●	●●
Un amour interdit	●●			●	●		0	●		●
La vengeance du serpent à plumes	●	●	0	0			0	0	0	0
Les yeux, la bouche	●	●	●●		●●●		●●●●	●●●	●●	

Index des critiques parues dans nos nos 399 et 400

Amadeus : nº 399, p. 20.
Amerika | rapports de classes : nº 399, p. 33.
Amoureux volontaires : nº 399, p. 23.
L'amour par terre : nº 399, p. 23.
L'arbalète : nº 400, p. 63.
Archie Shepp, je suis jazz... : nº 399, p. 34.
Ave Maria : nº 399, p. 33.
Baara : nº 399, p. 29.
Le baroudeur : nº 399, p. 34.
Bayan Ko : nº 400, p. 61.
Blastfighter, l'exécuteur : nº 399, p. 34.
Boy meets girl : nº 399, p. 27.
Christmas story : nº 400, p. 63.
Cinématons : nº 399, p. 35.
La classe : nº 400, p. 63.
Côté cœur, côté jardin : nº 399, p. 35.
Dallax en Bavière : nº 400, p. 64.
2020 Texas gladiators : nº 399, p. 35.
Et la vie, et les larmes, et l'amour... : nº 400, p. 59.
Euskadi hord d'État : nº 400, p. 64.
Les fausses confidences : nº 399, p. 35.
Fleurs de papier : nº 400, p. 58.
Gremlins : nº 400, p. 94.
L'histoire sans fin : nº 400, p. 56.
L'homme coriace : nº 399, p. 36.
Hôtel New York : nº 400, p. 64.
Joyeuses Pâques : nº 400, p. 65.
Le jumeau : nº 399, p. 36.
Marche à l'ombre : nº 399, p. 37.
Maria's lovers : nº 399, p. 24.
Matagi, le vieux chasseur : nº 400, p. 65.
1984 : nº 399, p. 28.
Moscou à New York : nº 399, p. 36.
Le palace en délire : nº 399, p. 37.
Paroles et musique : nº 400, p. 74.
Le pays où rêvent les fourmis vertes : nº 400, p. 55.
Quilombo : nº 399, p. 58.
Reuben, Reuben : nº 399, p. 21.
Rive droite, rive gauche : nº 400, p. 66.
Roar : nº 399, p. 37.
Rocking silver : nº 400, p. 62.
Rock zombies : nº 399, p. 38.
Les rues de feu : nº 399, p. 38.
Sheena, reine de la jungle : nº 400, p. 65.
Splash : nº 399, p. 39.
Supergirl : nº 400, p. 67.
La tête dans le sac : nº 399, p. 39.
The hit : nº 399, p. 45.
This is the army : nº 399, p. 40.
Un amour interdit : nº 400, p. 67.
USA : profession tueur : nº 399, p. 40.
Le vol du Sphinx : nº 399, p. 40.
Vols entre rêve et réalité : nº 399, p. 30.
Les yeux, la bouche : nº 399, p. 25.

Comptes de Noël

Le rédacteur préposé à cette rubrique ayant été lâchement victime d'une maladie de série B, c'est donc à moi qu'incombe la lourde tâche d'ouvrir les festivités pour 85 en vous dévoilant perfidement comment vos critiques adorés ont passé les fêtes...

Marcel Martin, plutôt gâté par le Père Noël, a trouvé dans sa cheminée trois magnifiques objets : Voyage à Cythère *d'Angelopoulos « magistrale réussite, œuvre magique » impression confirmée par François Chevassu.* Les saints innocents *de l'Espagnol Mario Camus, vigoureux plaidoyer contre le féodalisme et* Kaos *des frères Taviani, conglomérat superbement filmé de quatre nouvelles de Pirandello, ont également su séduire notre Marcel favori. Pascal Mérigeau s'est lui noyé à corps perdu dans* Les torrents d'amour (Love Streams) *de John Cassavetes, jeu de miroir autobiographique et choc de deux solitudes magnifié par la prestation superbe de Gena Rowlands.*

Danièle Parra a rêvé à L'été prochain *de Nadine Trintignant, tendre « portrait de groupe avec dames », tandis que Noël Simsolo a reçu sans trop d'enthousiasme la bénédiction du* Pape de Greenwich Village *avant d'assister à une représentation du* Aïda *de Clemente Fracassi, réussite incontestable de l'opéra filmé, où l'on finit par oublier que ce n'est pas la belle Sophia qui chante...*

Guy Gauthier s'est offert une croisière avec Le matelot 512 *de René Allio, un mélo maritime et social ; hommage à la fois respectueux et distancié au cinéma français des années trente.*

Jacques Chevallier a déplumé le dernier Oury où Coluche joue les Bebel et ne s'est guère consolé en passant Le réveillon chez Bob. *Très chagrin, il n'a même pas souhaité bonne année aux méduses ; « marivaudage » mondain ou manipulation par trop démonstrative qui tourne court.*

Max Tessier s'est payé une bonne dose d'anticommunisme primaire avec L'aube rouge *de John Milius. Fort heureusement,* Le conte des contes, *fantastique poème d'images, de sons et de rêves éveillés a su lui faire oublier ce cauchemar belliciste.*

Raphaël Bassan a adopté une coupe new wave pour savourer le Stranger than paradise *de Jim Jarmusch, une « socioparodie » qui devrait séduire les fans d'Akerman et de Wenders.*

Gilles Colpart a reçu une panoplie de scaphandrier pour aller visiter le Nemo *d'Arnaud Selignac « œuvre appliquée mais besogneuse et linéaire » puis* L'arbre sous la mer, *un récit initiatique qui aurait tendance à « flotter entre deux eaux ».*

Yves Alion, qui vient de passer son permis poids lourds, a trouvé que Le convoi des casseurs *ne cassait pas grand chose. Après avoir rencontré le Père Noël sans trop y croire, il a préféré voyager dans le* Train d'enfer *de Roger Hanin, « film carré et manichéen à la Boisset ».*

*Pour le reste, quelques bonnes surprises (*Philadelphia Experiment, Les rats de Manhattan*) et beaucoup de mets indigestes (le couscous de* Par où t'es rentré... *ou la drogue frelatée de* A seize ans dans l'enfer d'Amsterdam*).*

Bref, de quoi commencer sur les chapeaux de roues une nouvelle année que, comme il se doit, je vous souhaite bonne et heureuse.

Philippe Ross

Les saints innocents de Mario Camus.

Voyage à Cythère

L'exil intérieur

J'attendais, je l'avoue, le nouveau film d'Angelopoulos avec quelque inquiétude. Ce cinéaste m'avait paru arrivé, avec *Alexandre le Grand,* au bout d'une étape de son œuvre, prisonnier d'une thématique et d'un style qui avaient fait sa renommée internationale mais étaient en danger de dégénérer en maniérisme dans l'inspiration comme dans l'expression. Or *Voyage à Cythère* est une magistrale réussite, à la fois en rupture et en continuité avec ce qui l'a précédé.

Rupture avec les grandes fresques historiques, les drames collectifs sur fond de péripéties politiques, les allégories brassant le temps et l'espace, tout le rituel spectaculaire et idéologique qui caractérisaient *Le voyage des comédiens, Les chasseurs* et *Alexandre le Grand* et en ont fait des œuvres ambitieuses et souveraines fonctionnant sur la durée filmique et la magie visuelle. Le propos de *Voyage à Cythère* est plus modeste, plus limité, plus intimiste : il est centré sur le drame d'un homme seul et se tient à une ligne dramatique simple et claire, malgré une certaine obscurité initiale, et à un minutage plus proche de ce que le spectateur moyen est habitué à trouver au cinéma.

Continuité : Angelopoulos reste ici fidèle à sa vocation de cinéaste *engagé,* il entend toujours témoigner sur l'histoire de son pays et les événements politiques qui l'ont marquée ; il a légèrement changé de cap, comme un navigateur qui affronte une saute de vent (ce qu'il affronte, lui, c'est la tempête sous les crânes à l'ère du désenchantement) mais il se tient fermement à sa « ligne générale » d'auteur témoin de son temps. Et surtout il est fidèle à son style spécifique, à ces plans d'une longueur inhabituelle, à ces mouvements de caméra enveloppants, à cette insertion des personnages dans un climat physique (ici la pluie) et moral, tous éléments qui confèrent à ses films ce caractère liturgique qui n'est pas le moindre facteur de l'envoûtement qu'ils exercent, du moins sur les spectateurs qui veulent bien jouer son jeu.

L'unité structurelle du film tient au fait, comme on le comprend assez vite après un début déroutant, que tout se passe dans la tête d'un cinéaste, prénommé Alexandre, en train d'élaborer le scénario qu'il va tourner. Dans ce travail de conceptualisation (qui se traduit pour le spectateur par une visualisation) intervient d'abord ce qui peut être un souvenir d'enfance : un gamin taquinant un soldat allemand qui se lance à sa poursuite et qu'on retrouve un peu plus tard à la cantine du studio comme figurant du film en tournage. Puis l'*histoire* commence : le metteur en scène fait passer des auditions à des comédiens qui ne le satisfont pas, avant de trouver son protagoniste en la personne d'un vieux vendeur de lavande qu'il a suivi dans la rue ; cet homme sera son père, qu'il va accueillir à sa descente du bateau qui le ramène d'URSS où il passé trente-deux années d'exil après l'écrasement de la guérilla communiste dans la guerre civile de 1948-49.

Ce vieillard à barbe blanche, fier et taciturne (superbement incarné par l'acteur Manos Katrakis), retrouve sa famille comme un étranger, tente de renouer avec un passé exaltant mais empoisonné, suscite l'animosité par son intransigeance : il n'a plus sa place dans le monde d'aujourd'hui, même parmi les siens, et décide de retourner en URSS. Mais comme le bateau russe est parti et qu'il n'a plus d'identité, la police l'installe sur un ponton, avec sa femme, en dehors des eaux territoriales. De là tous deux vont dériver vers Cythère, devenue pour eux île de mort au lieu de l'île d'amour où se rend en repérages l'équipe du film, que le réalisateur ne suivra pas car l'*histoire* est finie.

Car on croit comprendre que cette histoire s'est développée de manière non conforme au scénario qu'a écrit Alexandre et qu'on le voit feuilleter : sans doute le comportement du vieil homme était-il assez inattendu pour surprendre l'auteur et le porter à conclure son film plus vite et autrement qu'il ne l'avait imaginé, parce que des événements imprévus se sont produits comme si le père n'acceptait pas d'être enfermé dans le personnage conçu pour lui. Ainsi, lorsque les membres de la famille trouvent dans la maison de campagne, où ils ne sont peut-être pas revenus depuis le départ du vieux, la table toute prête pour le banquet des retrouvailles, cette image peut suggérer un jeu entre le projet du cinéaste et l'autonomie du personnage. On a le même sentiment d'incertitude devant certaines scènes qui sont parmi les plus fortes et les plus belles : lorsque le père, parcourant le cimetière du village, appelle à voix haute les noms des défunts qu'il a connus, lorsque, parlant de la mort, il proclame « Je l'entends venir » tandis que la caméra tourne autour de lui comme pour le retenir parmi les vivants ou lorsque, le vieux étant condamné à la relégation sur

TAXIDI STA KITHIRA

Grèce. 1984. 2 h 29. Prod. : ***Centre du Cinéma grec, Z.D.F.*** *(RFA),* ***Channel 4*** *(G.B.),* ***R.A.I.*** *(Italie),* ***Télévision grecque, Théo Angelopoulos.*** *Dist. :* ***Connaissance du Cinéma.*** *Réal. :* ***Théo Angelopoulos.*** *Scn. :* ***Théo Angelopoulos, Th. Valtinos, Tonino Guerra.*** *Img. (Eastmancolor) :* ***Giorgos Arvanitis.*** *Mon. :* ***Giorgos Triantafyllou.*** *Déc. :* ***Mikes Karapiperis.*** *Cos. :* ***Giorgos Ziakas.*** *Mus. :* ***Hélène Karaindrou.*** *Son :* ***Th. Arvanitis, N. Kittou, N. Achladis.*** *Int. :* ***Manos Katrakis*** *(le vieux),* ***Mary Chronopoulou*** *(Voula, l'actrice),* ***Dionyssis Papayannopoulos*** *(Antonis),* ***Dora Volanaki*** *(la vieille),* ***Giorgos Nezos*** *(Panayotis),* ***Athinodoros Proussalis*** *(le capitaine de gendarmerie),* ***Michalis Yannatos*** *(le capitaine du port),* ***Akis Kareglis*** *(Spyros),* ***Vassilis Tsaglos*** *(le président de l'Union des ouvriers du port),* ***Despina Geroulanou*** *(la femme d'Alexandre),* ***Tassos Saridis*** *(le soldat allemand),* ***Julio Brogi*** *(Alexandre).*

le ponton, sa femme crie « Je veux aller avec lui » avant qu'on les retrouve enlacés sous la pluie au péril de la mer.

Mais aucune analyse ne peut rendre compte de la complexité et de la richesse du film. A travers cette réapparition du fantôme d'un passé héroïque et tragique, Angelopoulos exprime à coup sûr le désenchantement des révolutions avortées. Mais il n'est pas moins évident que son film suggère aussi, au-delà de son contenu explicite, l'inconfort moral du créateur dans la société de consommation : comme son protagoniste, il est incapable de s'adapter au système actuel. Partisan, contre les compromissions inhérentes à la production commerciale, du *cinéma d'auteur*, il affirmait à Cannes avec une conviction provocante : « Entre le spectateur et moi, c'est moi que je choisis ! » signifiant par là son refus de trahir ses idéaux esthétiques au profit des impératifs supposés du succès public. L'aventure du vieillard peut donc se lire comme une parabole où le metteur en scène *du* film et le metteur en scène *dans* le film sont tous deux confrontés aux difficultés d'un processus de création qui refuse le *réalisme* primaire (celui qui détermine l'adhésion du public) au profit d'un *double jeu* filmique où l'imaginaire ne se distingue pas de la réalité. Ce côté *pirandellien* de la parabole, Angelopoulos le souligne en disant qu'ici l'auteur (et son double) cherche ses personnages tout en se cherchant lui-même.

Et il souligne aussi que le problème posé par le film n'est pas politique mais *existentiel* et il est clair que le personnage de l'actrice est son porte-parole lorsqu'elle proclame : « Je constate avec horreur et soulagement que je ne crois plus à rien ; mon corps est la seule chose qui me rappelle que je suis encore en vie. » Cette amère profession de foi matérialiste traduit le désenchantement profond du réalisateur devant la crise des idéologies, ce « pessimisme de l'intelligence » opposé par Gramsci à l'« optimisme de la volonté », optimisme que l'artiste contemporain ne peut sans doute plus appliquer à autre chose qu'à son propre acte créateur en tant que seul moyen possible pour lui d'avoir encore prise sur la réalité sociale.

C'est dans le jeu de miroirs entre les deux metteurs en scène de ce film *rêvé* que résident, à mon sens, l'importance et l'intérêt de cette réflexion sur la création, réflexion qui s'incarne visuellement dans le constant balancement entre le réel (qui n'est pas un vrai réel, dit Angelopoulos) et l'imaginaire (qui ne l'est pas vraiment). C'est là que se situe la nouveauté et la force de conviction d'une aventure intellectuelle d'exil intérieur qui se donne l'alibi dramaturgique d'un itinéraire physique. Et la démonstration est d'autant plus convaincante que, renonçant à son habituel schéma allégorique, Angelopoulos se met en scène lui-même, à travers son double, avec autant de lucidité que de sincérité.

Marcel Martin

Torrents d'amour

La solitude du spectateur

LOVE STREAMS

États-Unis. 1984. 2 h 21. Prod.: ***Menahem Golan, Yoram Globus,*** *pour* ***Cannon Films.*** *Dist.:* ***UGC.*** *Réal.:* ***John Cassavetes.*** *Scn.:* ***Ted Allan, John Cassavetes,*** *d'après la pièce de* ***Ted Allan.*** *Img.:* ***Al Ruban.*** *Dir. art.:* ***Phedon Papamichael.*** *Son.:* ***Bo Harwood, Richard Lightstone, Mike Denecke,*** *Mon.:* ***George C. Villasenor.*** *Int.:* ***Gena Rowlands*** *(Sarah Lawson),* ***John Cassavetes*** *(Robert Harmon),* ***Diahne Abbott*** *(Susan),* ***Seymour Cassel*** *(Jack Lawson),* ***Margaret Abbott*** *(Margarita),* ***Jakob Shaw*** *(Albie Swanson),* ***Michele Conway*** *(Agnes Swanson),* ***Eddy Donno*** *(le beau-père),* ***Joan Foley*** *(le juge Dunbar),* ***Al Ruban*** *(Milton Kravitz),* ***Tom Badal*** *(Sam),* ***Risa Martha Belwitt*** *(Debbie Lawson),* ***David Rowlands*** *(le psychiatre),* ***Robert Fieldsteel*** *(le docteur Williams),* ***Raphael De Niro*** *(Billy),* ***Tom Brubaker*** *(Frank),* ***John Roselius*** *(Ken).*

FILMOGRAPHIE DE JOHN CASSAVETES

1959 : *Shadows.*
1962 : *La ballade des sans espoir* (Too late blues).
1963 : *Un enfant attend* (A child is waiting).
1968 : *Faces.*
1970 : *Les maris* (Husbands).
1971 : *Ainsi va l'amour* (Minnie and Moskowitz).
1975 : *Une femme sous influence* (A woman under the influence).
1976 : *Le bal des vauriens ou Meurtre d'un bookmaker chinois* (The Killing of a Chinese bookie).
1978 : *Opening night.*
1980 : *Gloria.*
1983 : *Torrents d'amour* (Love Streams)
1984 : *Big trouble* (inédit).

Que le projet de *Love Streams* remonte à environ une dizaine d'années explique peut-être que Cassavetes paraisse y aborder les thèmes essentiels qui furent ceux de la première partie de sa carrière, selon les principes esthétiques, techniques et dramatiques auxquels il semble s'être rallié depuis quelques films. On remarquera également que *Love Streams* est le premier film de Cassavetes qui soit adapté d'une pièce de théâtre. Quand on sait l'importance qu'a toujours eue dans son cinéma la notion de scène, dans son unité et sa tension, on mesure ce qu'une telle origine peut apporter au film.

Cassavetes avoue s'être au départ intéressé surtout au caractère largement autobiographique de la pièce de Ted Allan. Jon Voight, ayant renoncé au film deux semaines avant le tournage, après avoir joué la pièce sur scène, Cassavetes reprit lui-même le rôle, ce qui accentue le caractère très troublant du jeu de miroirs auquel le film s'apparente dans une certaine mesure. On sait en outre que le film fut tourné dans la propre maison de Cassavetes et de Gena Rowlands.

Le principe du récit, si tant est que l'on puisse utiliser ici le mot, tient à la confrontation d'un frère et d'une sœur. Personnage fantasque, volontiers délirant, Sarah n'en finit plus de croire à l'amour, au point de faire peu à peu fuir tous ceux qu'elle aime. Elle s'accroche désespérément à eux, chacun de ses efforts contribuant pourtant à les éloigner davantage.

Robert, au contraire, ne croit plus à rien, et surtout pas à l'amour. Il vit entouré de jolies filles, dont la présence lui permet d'éviter de s'impliquer dans quelque relation sentimentale ou affective que ce soit. Se trouve-t-il dans une situation pouvant créer en lui une brèche, dans laquelle risqueraient de s'engouffrer les sentiments, qu'il se précipite sur son chéquier, substituant en toute urgence un rapport glacial et formel à une ébauche de relation de quelque densité. Lorsqu'il est, contre sa volonté, confronté à son fils, il traite cet enfant de huit ans comme un compagnon de beuverie. Il se montre là encore incapable de s'adapter à la situation, épouvanté qu'il est de voir resurgir des émotions et des sensations qu'il se plaît à dire définitivement mortes en lui. Rien d'étonnant alors à ce que Sarah lui offre une véritable ménagerie, qui selon elle le distraira de la solitude dans laquelle il se complaît. A cet égard, *Love Streams* apparaît avant tout comme le choc de deux solitudes, que nul geste, nul mot ne peut prétendre dissoudre. Un des paradoxes du film tient à ce que cette apparente noirceur du propos n'entame en rien le caractère extrêmement tonique, voire parfois franchement comique de l'ensemble. « La manière » de Cassavetes y est bien sûr pour beaucoup, mais aussi et surtout l'ahurissante prestation de Gena Rowlands, absolument fabuleuse dans toutes ses scènes, et notamment dans celle où elle tente désespérément de faire rire, en ayant recours aux trucs les plus épouvantablement éculés. La scène se clôt d'ailleurs par un clin d'œil du metteur en scène, qui, comme il le fait tout au long du film, renvoie ainsi le spectateur à sa propre solitude.

Pascal Mérigeau

Le matelot 512

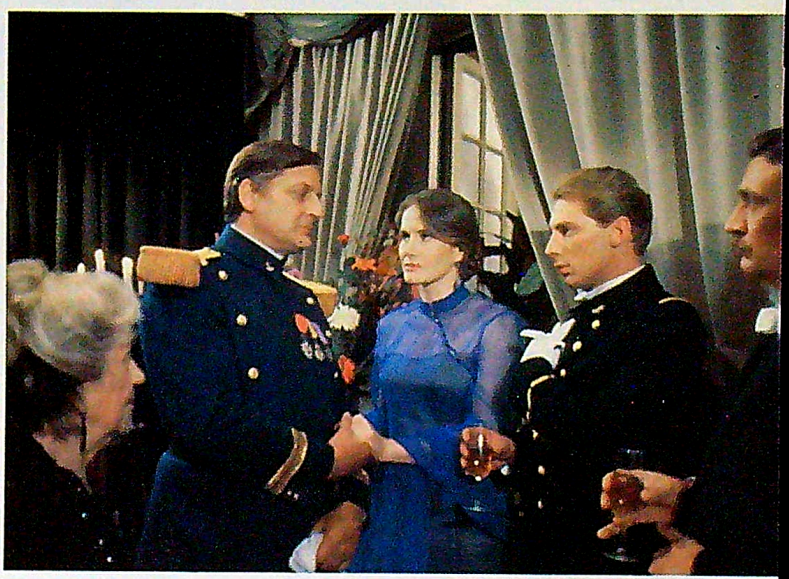
Les imaginaires populaires

Un jour, un vieil homme apporta à René Allio, au Centre méditerranéen du cinéma de Fontblanche, un cahier écrit de sa main et portant la mention « scénario » précédant le titre : *Le matelot 512*. Des images découpées ça et là et disposées tout le long du texte illustrent ce que l'auteur présente d'entrée comme un roman d'amour et d'aventures : « Ce roman d'amour et d'aventures est une histoire vraie, réellement vécue. Imprégnée d'une atmosphère à la fois trouble, idyllique ou passionnée, il va de la souffrance à des sentiments sans frein. Il est rendu encore plus humain, puisqu'il se passe au cours d'événements historiques et tourmentés. J'ai tenté de mêler des événements imaginés à des faits réels, le tout sur un fond de souvenirs. »

Deux événements historiques de cette période qui va de 1908 à 1919 sont attestés : l'explosion du cuirassé « Liberté » en rade de Toulon le 25 septembre 1911 (il était sous le commandement du commandant Jaurès, frère du tribun socialiste), et... la Grande Guerre 14-18. Le reste... Émile Guinde, matelot rescapé de la catastrophe et auteur heureux d'un scénario accepté, ne distinguait peut-être plus lui-même, à la veille de sa mort toute récente, ce qu'il avait vécu et rêvé.

Ce roman dont l'auteur annonçait sans détours qu'il était en fait un scénario (démarche contemporaine) pourrait sans doute, avec quelques arrangements, sortir dans une de ces collections dont les nombreux lecteurs oublient le titre et le reste dès qu'ils ont abandonné le livre sur la banquette d'un train. Dans sa présentation originale, malheureusement à un seul exemplaire, il témoigne pourtant de tout un imaginaire patriotico-exotico-colonial qui atteint son maximum d'intensité dans les années vingt et trente. Il réussit même le tour de force de réunir en un seul individu les deux personnages emblématiques de l'épopée coloniale, le marin et le légionnaire.

René Allio, qui a un penchant pour les « cahiers » (celui de Jacques Combassous dans *Les Camisards*, celui de Pierre Rivière), qui a reconnu sa fascination pour les imaginaires dits « populaires » en découvrant qu'ils recouvraient une part d'émotion authentique (*Rude journée pour la reine*), et qui a bien été obligé d'avouer dans son film autobiographique *L'heure exquise* sa dette intellectuelle envers les films, les chansons et les images de son enfance, ne pouvait manquer d'être séduit par un tel sujet.



Restait à trouver le ton. Il y avait là matière facile à parodie, ou, tout proche de la parodie, quoique involontaire, à déchaînement d'aventures africaines et maritimes. Cette dernière solution est dans l'air du temps comme la précédente aurait exercé quelque séduction il y a dix ans. René Allio a peut-être été tenté en cachette par la solution brechtienne qu'il aurait adoptée il y a une vingtaine d'années : distanciation et subversion du genre pour transformer en parabole politique les aventures du malheureux marin-légionnaire.

Il a choisi la rigueur et le respect. Rigueur par la sobriété du jeu des acteurs, par les cadrages précis méticuleusement dessinés à l'avance, par la précision des enchaînements. Respect pour les rêves du vieux marin devenu scénariste d'occasion, et dont l'histoire terne et conventionnelle est transposée dans un autre registre sans perdre de sa sensibilité d'origine. Peut-être le vrai matelot 512 (son matricule a des accents de vérité) voyait-il le désert plus infini, la mer plus tumultueuse, la guerre plus grandiloquente, les passions plus brûlantes, et se voyait-il en Errol Flynn intrépide ou en Jean Gabin mûri par le destin. On ne le saura jamais.

En filmant à hauteur juste ce roman de quatre sous, en rendant par les décors un hommage somptueux au cinéma français des

France. 1 h 40. Prod. : ***C.M.C.C., FR3, Crédit Agricole et le ministère de la Culture.*** *Dist. :* ***AMLF.*** *Réal. :* ***René Allio.*** *Aut. :* ***Émile Guinde.*** *Adp. et dial. :* ***René Allio.*** *Img. :* ***Emmanuel Machuel.*** *Son :* ***Jean-Pierre Ruh.*** *Déc. :* ***Bernard Vezat.*** *Cos. :* ***Rosalie Varda, Michelle Richer.*** *Mus. :* ***Georges Bœuf.*** *Mon. :* ***Martine Giordano.*** *Int. :* ***Dominique Sanda*** *(la commandante),* ***Jacques Penot*** *(Max),* ***Bruno Cremer*** *(le commandant Roger),* ***Laure Duthilleul*** *(Colette),* ***Michel Piccoli*** *(narrateur textes voix off),* ***Tchéky Karyo*** *(le balafré),* ***Paul Allio*** *(l'aspirant Denis),* ***Christiane Cohendy*** *(Lina Colomba),* ***Charles-Roger Bour*** *(lieutenant),* ***Jacques Germain, Pierre Balmi, Arnaud Chevrier*** *(légionnaires)...*

années trente, en gardant au cœur du mélo les qualités d'écriture qui ont fait le succès de ses films les plus tragiques *(Les Camisards, Moi, Pierre Rivière),* René Allio – qui, par ce côté, se rapproche du Jacques Demy de *La chambre en ville* – réhabilite l'imaginaire quotidien dans sa relation à l'histoire. La voix off de Michel Piccoli, qui dit avec chaleur quelques phrases du manuscrit original, maintient tout juste ce qu'il faut de distance entre cette histoire d'hier et notre sensibilité d'aujourd'hui. Après celui de la distanciation, celui de la parodie, celui de la paranoïa spectaculaire, voici venu, à l'égard des récits de nos pères, le temps de la distance respectueuse.

Guy Gauthier

Kaos

L'empire des passions

Avec cette magistrale et splendide adaptation de Pirandello, les frères Taviani ajoutent un nouveau chef-d'œuvre à une filmographie déjà brillante. Ils confirment qu'ils sont plus que de simples metteurs en scène, des *artistes* dont l'expression déborde les limites habituelles du septième Art de par la plasticité et la musicalité qu'elle met en œuvre avec un lyrisme exceptionnel.

Les quatre (1) nouvelles rassemblées ici ont chacune leur autonomie mais ont en commun quelque chose qui fonde leur unité thématique et justifie le titre de l'ensemble, *Kaos,* qui est, selon Pirandello, l'étymologie grecque du lieu-dit Cavasu, près d'Agrigente, où il est né. Il y a en effet une sorte d'enracinement tellurique dans ces histoires vouées aux déchaînements des passions et des pulsions et qui, à travers le thème de la mort évoqué plus ou moins directement, traitent de la vie en liaison avec les éléments naturels dans une vision du monde encore proche des mythes originels.

« Je suis l'enfant du chaos », a dit Pirandello et le prologue du film suggère semblable métaphore lorsqu'on voit, dans un chaos de rochers proche de la création du monde, surgir des bergers faunesques qui se livrent à un rite primitif avant d'accrocher aux pattes d'un corbeau une clochette dont le tintinnabulement aérien, accompagnant le survol du paysage par la caméra, va servir de leitmotiv de liaison entre les récits. Et tout de suite, avec *L'autre fils,* on revient sur terre, la terre aride et désolée de la Sicile brûlée de soleil et battue par le vent : une vieille femme raconte pourquoi, deux de ses fils étant partis en Amérique sans plus jamais donner de nouvelles, elle ne peut se résoudre à vivre avec le troisième, fils d'un bandit sanguinaire qui jouait aux boules avec des têtes coupées et qui l'avait enlevée et séquestrée. Dans *Mal de lune,* c'est la manifestation d'une force à la fois élémentaire et surnaturelle qui est montrée : un homme, « envoûté » par la lune quand il était bébé, est en proie à de bestiales convulsions chaque fois que l'astre des nuits le fixe de son œil rond. *Requiem,* c'est l'histoire de bergers qui sollicitent le droit d'avoir leur sépulture dans la montagne où ils habitent : le patriarche du groupe, qui veut être enterré « sous son herbe », attend la mort devant la tombe préparée pour lui. Enfin, dans l'épilogue, apparaît Pirandello lui-même au cours d'un *Entretien avec la mère* dans la maison de famille où il est revenu au reçu d'un mystérieux appel : sa mère, réapparue d'entre les morts, lui raconte un souvenir de son enfance et lui donne la clé de son métier d'écrivain, « voir avec les yeux de ceux qui ne sont plus ». Sur cet émouvant épisode, les Taviani ont fait à Venise le commentaire suivant : « La mère est le passé sur lequel nous devons construire notre avenir. » Alors, si l'on considère, selon le symbolisme traditionnel, la *terre* comme étant la *mère,* la boucle est bouclée, de la naissance à la mort, dans un cercle qui ne pose aucun problème de quadrature.

Cet admirable film, qui n'a rien de *pirandellien* selon les clichés en usage à propos de l'auteur de « Chacun sa vérité », nous fait découvrir un aspect du génie d'un créateur en qui le dramaturge à succès a éclipsé l'écrivain de deux cent trente-cinq nouvelles. La magie de la narrativité va chez lui de pair avec le raffinement de l'écriture et ce sont ces mêmes qualités qui font la beauté du film. Ces récits sont d'une richesse humaine et d'une intensité dramatique envoûtantes et leur traitement filmique, comme dans toutes les œuvres des Taviani, n'est pas moins fascinant. On ne peut parler de la splendeur des images, magnifiées par l'écran large, sans souligner qu'elle ne doit rien au « piqué » photographique habituel mais qu'elle s'impose avant tout par la vibration de la matière picturale : le travail effectué sur les couleurs, loin d'être une simple photocopie de la réalité, est une

(1) La version intégrale, présentée à Venise, en comporte une cinquième, *La jarre* (située entre les actuelles deuxième et troisième), qui a été coupée (avec l'accord des auteurs) pour l'exploitation en France (en attendant une diffusion complète prévue à la télévision). *La jarre* est plutôt de tonalité comique, si bien que sa disparition, regrettable du point de vue de l'intégrité souhaitable de l'œuvre, a l'avantage de restituer une unité d'atmosphère plus satisfaisante pour l'esprit.

FILMOGRAPHIE DE PAOLO** (né en 1931) **ET VITTORIO** (né en 1929) **TAVIANI :

1954-60 : une dizaine de courts métrages (en collaboration avec Valentino Orsini) et assistanat de Joris Ivens pour *L'Italia non è un paese povero (L'Italie n'est pas un pays pauvre).*
1962 : *Un uomo da bruciare (Un homme à brûler)* en coll. avec V. Orsini.
1964 : *I fuorilegge del matrimonio (Les hors la loi du mariage)* avec V. Orsini.
1964 : *I sovversivi (Les subversifs).*
1969 : *Sotto il segno dello scorpione (Sous le signe du scorpion).*
1971 : *San Michele aveva un gallo (Saint Michel avait un coq).*
1974 : *Allonsanfan.*
1977 : *Padre padrone.*
1979 : *Il prato (Le pré).*
1981 : *La notte di San Lorenzo (La nuit de San Lorenzo).*
1984 : *Kaos.*

KAOS

Italie. 1984. 2 h 20. Prod.. : ***Giuliani G. de Negri*** *(Filmtre) pour la* ***RAI.*** *Dist. :* ***MK2 Diffusion.*** *Réal. :* ***Paolo et Vittorio Taviani.*** *Scn. et dial. :* ***Paolo et Vittorio Taviani,*** *avec la collaboration de* ***Tonino Guerra,*** *d'après « Le novelle per un anno » de* ***Luigi Pirandello.*** *Img. :* ***Giuseppe Lanci.*** *Déc. :* ***Francesco Bronzi.*** *Cos. :* ***Lina Nerli Taviani.*** *Mon. :* ***Roberto Perpignani.*** *Mus. :* ***Nicola Piovani.*** *Int. :* L'Autre fils (L'altro figlio) : ***Margarita Lozano*** *(la mère),* ***Orazzio Torrisi*** *(le fils),* ***Carlo Cartier*** *(le docteur) ;* Mal de lune (Mal di luna), ***Claudio Bigagli*** *(l'homme),* ***Enrica Maria Modugno*** *(sa femme),* ***Anna Malvica*** *(sa belle-mère),* ***Massimo Bonetti*** *(Saro) ;* Requiem : Biagio Barone *(Salvatore),* ***Laura Mollica*** *(la fille),* ***Salvatore Rossi*** *(le patriarche),* ***Franco Scaldati*** *(le prêtre),* ***Pasquale Spadola*** *(le baron) ;* Entretien avec la mère (Colloquio con la madre) : ***Omero Antonutti*** *(Pirandello),* ***Regina Bianchi*** *(la mère),* ***Laura De Marchi*** *(la grand-mère jeune),* ***Giovanna Taviani*** *(la mère encore fillette),* ***Valentina*** *et* ***Giuliano Taviani*** *(sœur et frère de la mère encore fillette).*

constante création dont la richesse plastique est exempte de tout pittoresque décoratif. Il en est de même de la partition musicale, peu abondante mais très obsédante par ses tonalités chaleureuses et ses effusions éclatantes qui dramatisent les temps forts sans noyer l'ensemble dans un déluge sonore.

Enfin il me faut souligner deux faits importants. D'abord que l'inspiration des Taviani se situe à une altitude, ou à une profondeur, que nos cinéastes sont incapables d'atteindre sauf, peut-être, un Gance ou un Grémillon à leurs meilleurs moments : question de *culture,* d'enracinement dans le Mythe et l'Histoire, le cinéma français étant en général voué aux exercices de l'intellect. Par ailleurs, bien que la plupart des derniers grands films des Taviani aient été produits par la télévision, ces cinéastes ont su se garder de sombrer dans l'anonymat stylistique et la médiocrité esthétique qui caractérisent la majorité des productions télévisuelles : c'est une leçon qui devrait servir à bien des cinéastes en danger de capituler devant les soi-disant impératifs de la consommation de masse, et à bien des critiques en passe d'oublier que le cinéma, qu'il soit destiné au petit ou au grand écran, requiert un travail de création spécifique dont les exigences doivent être sauvegardées, sous peine de dépérissement.

Marcel Martin

L'été prochain

Au nom de la famille

Quatre ans après l'échec de *Premier voyage*, *L'été prochain* marque les retrouvailles de Nadine Trintignant avec l'art délicat de la chronique douce-amère qui, osant aller à contre-mode, propose une apologie tendre et vivifiante du groupe. En retraçant les itinéraires d'une famille portant sur une dizaine d'années, la cinéaste désire capter ce qui constitue la force d'une communauté, mais aussi ses failles et ses emprises quitte à insister sur les moments de bonheur, de compréhension, d'écoute et de complicité et de souligner les conflits potentiels des couples. Les rapports d'amour et de travail sont ainsi vécus parallèlement par trois générations, au rythme des groupes (amants, frères, sœurs, parents, enfants), de leurs relations affectives et de leurs recherches d'équilibre. Lesquels sont traités avec la pertinence d'une perception aiguë et souvent douloureuse des relations hommes-femmes. Sans outrance, sans raccourcis faciles, Nadine Trintignant brosse un « portrait de groupe avec dames » aux différentes étapes de la vie.

Élément pivot, le couple Jeanne-Edouard (Claudia Cardinale-Philippe Noiret) traverse une crise provoquée par la lassitude d'une femme délaissée par un personnage de macho conventionnel, jovial et bon enfant, balourd et naïf, bref un « goujat sympathique ». Dino et Paul (Fanny Ardant et Jean-Louis Trintignant) illustrent la passion entre une jeune femme et un homme plus âgé. La soif d'absolu de Dino la rend envahissante tandis que l'égoïsme de Paul éclate dans son incapacité à considérer l'autre. Sidonie et Jude (Marie Trintignant et Jérôme Ange) symbolisent enfin une nouvelle façon de partager : l'homme acceptant de se préoccuper plus de l'« autre » que de lui-même. La compréhension et le soutien remplacent ici l'égocentrisme et le refus de changement.

Si Édouard et Paul représentent les hommes dans toute leur magnifique mauvaise foi, les femmes, jugées fatiguantes, ne sont en fait, comme le déclare Dino, qu'exigeantes, et quittes à paraître radoteuses, traînent derrière elles leur sempiternel sens de la culpabilité. Ainsi est soulignée l'évolution différente de femmes en quête d'amour. Passée une brève révolte, Jeanne revient à la case départ, tandis que Dino rompt pour rester fidèle à elle-même. Seules les plus jeunes parviennent à atteindre une entente fondée sur la réciprocité.

Le choix d'acteurs appartenant pour la plupart au « clan Trintignant » est pour beaucoup dans la dynamique et l'authenticité de l'interprétation. Une évidente complicité, un judicieux équilibre entre la rigueur et l'improvisation apportent la « chaleur communicative » qui fait si cruellement défaut aux technocrates du cinéma. Ce sont ici les naïvetés, les excès voire les petites « bavures » d'interprétation qui nourrissent une première partie désordon-

France. 1984. 1 h 40. Couleurs. Prod. dél..: ***Alain Sarde.*** *Prod.:* ***Sara Films-TF1.*** *Dist.:* ***Parafrance.*** *Scn. et réal.:* ***Nadine Trintignant.*** *Img..:* ***William Lubtchansky.*** *Son:* ***Pierre Gamet.*** *Mon.:* ***Marie-Josèphe Yoyotte.*** *Mus.:* ***Philippe Sarde.*** *Int.:* ***Philippe Noiret*** *(Édouard),* ***Claudia Cardinale*** *(Jeanne),* ***Jean-Louis Trintignant*** *(Paul),* ***Fanny Ardant*** *(Dino),* ***Marie Trintignant*** *(Sidonie),* ***Jérôme Ange*** *(Jude),* ***Pierre-Loup Rajot*** *(Farou),* ***Riton Liebman*** *(Manuel),* ***Edwige Derache-Navarro*** *(Juliette jeune),* ***Alexandra Garijo*** *(Nickie jeune),* ***Dominique Rousseau*** *(Juliette âgée),* ***Judith Godreche*** *(Nickie âgée),* ***Isabelle Mergault*** *(Isabelle),* ***Christian Marquand*** *(Pierre),* ***Hubert Deschamps*** *(Voisin Paul).*

née et chaleureuse : la plus réussie. Passé le carton « sept ans plus tard » et la dispersion de la famille, le récit, trop souvent, s'effiloche et piétine. Les couples se querellent, se défont, se reforment : la vie tourne, les illusions meurent ou s'exaltent, les déceptions virent à l'amertume. Nadine Trintignant, moins à l'aise dans ce second registre, n'évite ni les lourdeurs, ni les répétitions et appuie son propos avec quelque insistance. Et le film se clôt laborieusement après la guérison du « patriarche », le retour au chalet et l'expression d'une sentimentalité trop théorique pour toucher réellement. A ce final convenu, nous préférons la spontanéité, l'émotion contenue et l'humour de séquences plus convaincantes : la rencontre explosive entre Fanny Ardant et Jean-Louis Trintignant offre de pétillants moments comme celui où la malicieuse Dino croque des carottes afin de réveiller son compagnon furieux. Et on n'oubliera pas de sitôt la scène succulente où deux pauvres maris échangent leurs confidences conjugales assis sur le palier.

En désamorçant le drame, en infiltrant l'émotion, en faisant sourire de nous-mêmes, l'auteur, sans tapage, compose une petite musique parfumée à la nostalgie.

Danièle Parra

FILMOGRAPHIE DE NADINE TRINTIGNANT

1964 : *Fragilité, ton nom est femme* (c.m.).
1967 : *Mon amour... mon amour.*
1969 : *Le voleur de crimes.*
1971 : *Ça n'arrive qu'aux autres.*
1973 : *Défense de savoir.*
1975 : *Le voyage de noces.*
1977 : *Un innocent* (téléfilm).
1979-80 : *Premier voyage.*
1984 : *L'été prochain.*

Aïda

Éloge du play-back

L'opéra filmé nous donne de nombreuses frustrations. Ce type de film ne sera jamais un genre spécifique. Il y eut des réussites comme *La fiancée vendue* de Max Ophuls (1932) et *Moïse et Aaron* de J.M. Straub et D. Huillet (1974), des tentatives spectaculaires qui divisèrent les mélomanes et les critiques de cinéma : *Don Giovanni* de Joseph Losey, *Parsifal* de Syberberg et *Carmen* de Francesco Rosi, mais les règles afférentes à l'opéra semblent mal s'accommoder avec l'espace cinématographique. Il faut rappeler que ces œuvres étaient conçues pour être représentées dans des théâtres à l'italienne. L'orchestration et les superpositions vocales avaient été composées et pensées dans cette perspective. L'opéra transposé dans des espaces en extérieur, avec des actions découpées, des plans rapprochés et des mouvements de caméra, s'il est peut-être du cinéma, devient une trahison de la structure musicale d'origine. L'autre écueil est le « play-back ». Que ce soit le chanteur qui se double lui-même ou qu'il prête sa voix à un acteur, son travail n'est plus visible. L'opéra vivant, c'est voir celui qui chante pendant qu'il chante, la performance étant une des données essentielles du bel canto.

Cependant, malgré ses nombreux handicaps, le *Aïda* de Fracassi est extrêmement intéressant. Pourtant, les protagonistes principaux sont doublés et des séquences de bataille et de chevauchées enrayent une totale adhésion, colorant un sublime opéra d'amour fou, d'épigones kitsch et loufoques. D'où vient alors qu'il nous semble assister à une semi-réussite ?

D'abord, le resserrement de l'opéra n'est pas maladroit. Les moments essentiels subsistent et transmettent assez justement la structure musicale et la construction dramatique de l'ensemble d'*Aïda*. Ce constat opéré, il faut saluer la perspicacité du réalisateur lorsqu'il filme les séquences d'intérieur, les duos et les soli. Même s'il est moins convaincant dans les scènes de foule. Il sait garder la caméra immobile pour ne pas briser l'évolution du sentiment, uniquement porté par les voix : ainsi le duo final est-il une parfaite réussite. Enfin, une alchimie étrange s'opère autour de la post-synchronisation et l'osmose est totale entre l'actrice Sophia Loren et la cantatrice Renata Tebaldi. Si Giuseppe Campora est un exceptionnel ténor, il est moins servi par le physique et le jeu du jeune premier auquel il prête sa voix. Ce n'est pas le cas pour Loïs Maxwell qui est habilement synchrone avec l'extraordinaire Ebe Stignani. Le « play-back » est généralement une plaie. La télévision a généralisé un dispositif que nous subissons trop souvent. On s'étonne alors de la séduction de cette *Aïda*, où Loren/Tebaldi et Maxwell/Stignani prouvent que ce système peut toucher à la perfection. C'était en 1953. Les technologies étaient plus archaïques. Malgré la sophistication actuelle, personne n'a fait mieux.

Ces qualités font du film autre chose qu'une

AIDA

Italie. 1953. 1 h 40. Prod. : ***Metropolitan Film Export.*** *Dist :* ***Films sans frontières.*** *Réal. :* ***Clemente Fracassi.*** *Img. :* ***Piero Portalupi*** *(Ferraniacolor). Mus. :* ***Giuseppe Verdi.*** *Supervision musicale :* ***Renzo Rossellini.*** *Cos. :* ***Maria de Matteis.*** *Int. :* ***Sophia Loren*** *(img.),* ***Renata Tebaldi*** *(son) (Aïda),* ***Loïs Maxwell*** *(img.),* ***Ebe Stignani*** *(son) (Amneris),* ***Luciano della Marra*** *(img.),* ***Giuseppe Campora*** *(son) (Ramades),* ***Afro Poli*** *(img.),* ***Gino Bechi*** *(son) (Amonasro) et* ***Giulio Neri, Enrico Formichi*** *et* ***Giovanna Russo.***

simple curiosité. On aimerait assez que la Gaumont en tire les leçons avant de détourner et de débaucher les opéras sublimes.

Rappelons que Straub et Huillet avaient décidé de tourner *Moïse et Aaron* en son synchrome. Ils firent alors le seul opéra filmé qui puisse satisfaire les amateurs d'opéra et les amoureux du cinéma. A l'opposé de cette formidable expérience, des moments du *Aïda* de Fracassi nous réconcilient avec l'opéra post-synchronisé.

Noël Simsolo

La vengeance du serpent à plumes

Beauf !...

Gérard Oury n'a pas lésiné sur les décors. Après les neiges de Courchevel et une halte parisienne, sa nouvelle grande vadrouille nous entraîne dans le Yucatan, au bord de la mer des Caraïbes, et nous fait découvrir Chichen Itza, son temple des guerriers, son chac-mool et ses serpents à plumes figés dans la pierre. Conviés à admirer les merveilles de l'architecture maya, nous le sommes aussi à partager les secrets d'un groupe terroriste international dirigé par un Carlos prénommé Paco et à participer à la rencontre Nord-Sud de Cancun, avec, en prime, un dialogue Reagan-Mitterrand maquillé à la Thierry le Luron. Un « sommaire » images soigneusement composé pour cibler le grand public avide de dépaysement.

Certes Coluche est le moteur du film et le comique son ressort, mais Gérard Oury a voulu mettre d'autres atouts dans son jeu : l'exotisme et le sensationnel. L'affiche de *La vengeance du serpent à plumes* exprime bien cette double ambition. D'un côté, on renouvelle avec Coluche des aventures comiques à-la-française telles celles animées jadis par Louis de Funès ; de l'autre, on leur adjoint un ailleurs et un « plus » spectaculaire inspiré de films comme *A la poursuite du diamant vert*. Mais passer d'une aventure franchouillarde à une aventure exceptionnelle, d'un « paysage » familier à des décors exotiques, de quiproquos parisiens à la lutte contre le terrorisme international n'entraîne pas seulement quelques incohérences dans le scénario. C'est la fonction même du « héros » qui se trouve ainsi modifiée. De roi des cons, le voici as des as. Or, hic et nunc, c'est le même Coluche – avec qui et pour qui le film est fait... De là, un Coluche mexicain qui tente de concilier son image de marque traditionnelle et celle d'un aventurier mi Tintin mi James Bond, d'associer la rigolade à l'exploit. Mais ce nouveau Coluche est bien obligé de changer d'emploi. Héros malgré lui, mais héros tout de même. Jusqu'alors naïf et manipulé, le voici maître du jeu, jouant les cascadeurs pour sauver les grands de ce monde des criminelles menaces des terroristes de la bande à Paco. Tout à son rôle de redresseur de torts à l'échelle internationale, il en oublie presque sa fonction comique, le rire n'étant plus assuré que par quelques gags extérieurs à son personnage – on a même appelé un chimpanzé en renfort pour le provoquer... Le comique de situation abondamment exploité dans l'appartement parisien où Loulou Dupin cohabitait avec la belle Laura et ses Ravachol-Kropotkine se transforme en un comique de poursuite dont la richesse de moyens égale la pauvreté d'invention. Coluche semble satisfait de jouer les Belmondo, et l'on cherche en vain le pastiche...

Le film ne s'anime plus que de quelques cascades, étirées parfois jusqu'au ralenti ; mais le réalisateur croit-il sérieusement épater le spectateur en faisant planer quelques motos sur un dos d'âne ou en suspendant (la doublure de) sa vedette à un hélicoptère ? A trop avoir été tenté de transformer l'anti-héros en héros véritable, Gérard Oury l'a anesthésié. La verve coluchienne elle-même s'assoupit sous les ardeurs du soleil mexicain. Plus le visage de l'acteur devient cuivré, plus sa parole se fait rare. Finies les diatribes xénophobes si généreusement distribuées sous le ciel de Paris. Le beauf causait bête, voici qu'il bronze idiot.

On a dépensé six milliards de centimes pour cela.

Jacques Chevallier

France. 1984. 1 h 45. Panavision. Prod.: ***Renn-Productions.*** *Prod. ex.:* ***Pierre Grunstein*** *et* ***AMLF*** *avec la participation de* ***l'Institut mexicain de Cinématographie Conocime.*** *Dir. de prod.:* ***Alain Depardieu.*** *Dist.:* ***AMLF.*** *Réal.:* ***Gérard Oury.*** *Réal. 2e équipe:* ***Marc Monnet.*** *Scn.:* ***Gérard Oury*** *et* ***Danièle Thompson.*** *Dial.:* ***Danièle Thompson.*** *Img.:* ***Henri Decae.*** *Déc.:* ***Théobald Meurisse.*** *Mus.:* ***Michel Polnareff.*** *Mon.:* ***Albert Jurgenson.*** *Int.:* ***Coluche*** *(Loulou Dupin),* ***Maruschka Detmers*** *(Laura),* ***Luis Rego*** *(Lucien),* ***Farid Chopel, Philippe Khorsand, Ged Marlon, Dominique Frot*** *et avec la participation de* ***Josiane Balasko.***

Stranger than paradise

Trois anges au paradis

Jim Jarmusch fait, en cette année 1985, une entrée remarquée dans le monde du 7e art. Les sensibilités des spectateurs, des professionnels, ont été préparées à la réception de ses films. Jim Jarmusch a travaillé avec Nicholas Ray peu de temps avant la mort de ce dernier, se reconnaît quelque parenté avec Wim Wenders et, surtout, se présente comme le synthétiseur de divers courants artistiques. Rattaché, improprement, par une mauvaise appréhension de sa démarche, au courant New Wave new-yorkais, l'auteur n'en revendique en fait que l'esprit vaguement désabusé, surtout perceptible d'ailleurs dans *Permanent vacation,* son premier essai. Autre héritage proprement américain – bien que la New Wave soit un miroir déformant de la Nouvelle Vague française poli par des références à des gens comme Andy Warhol ou Jack Smith – : la revendication d'une certaine placidité « postmoderne » héritée des arts plastiques (l'hyperréalisme) et de la pratique de chorégraphes et de dramaturges tels Yvonne Rainer ou Richard Foreman qui se sont emparés de la caméra il y a une dizaine d'années. D'où certainement cet intérêt porté aux comédiens. Des influences moins évidents mais pourtant bien présentes, celles de Bresson et de Rossellini, nourrissent encore l'œuvre de ce singulier cinéaste.

Qu'on se rende à l'évidence, Jim Jarmusch ébauche dignement un « cinéma de la pauvreté », ascétique et rigoureux. *Stranger than paradise* comporte trois personnages principaux : Willie, un garçon d'origine hongroise vivotant à New York ; Eddie, son copain qui lui ressemble comme un sosie et Eva, la cousine de Willie, débarquant de Budapest pour se rendre, via New York, chez sa tante, à Cleveland. L'intrigue est des plus linéraires. Willie boude d'abord sa parente. Un an plus tard, pris de regret, il décide, accompagné d'Eddie, d'aller la retrouver. Le trio va déambuler et se rendre en Floride où un contretemps va le contraindre à éclater.

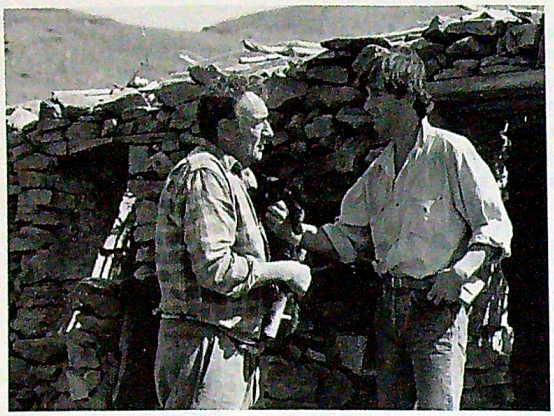
Qu'est-ce qui séduit les spectateurs d'aujourd'hui dans ce film ? Certainement la simplicité, l'évidence physique de ce qui est montré : pas de dépassement symbolique, onirique, pas d'illustration de thèse, simplement une sorte de jeu existentiel élaboré et pensé comme une partie d'échecs. Le thème de l'errance, du voyage, se désigne comme un signe de l'époque – tout est instable, mouvant – mais aussi comme un clin d'œil référentiel destiné à émouvoir un public déjà rodé aux exercices d'une Chantal Akerman et d'un Wim Wenders. *Stranger than paradise* est profondément un film de son temps, d'un temps où les questionnements fondamentaux sont bannis, où les centres d'intérêts sont circonscrits par les malaises de son propre ego et de celui de quelques proches amis. L'œuvre contourne avec élégance tous les pièges. Est-ce un constat désabusé sur l'Amérique d'aujourd'hui, celle du fast-food, du vidéo-clip et de la survie au jour le jour ? Un simple documentaire distancié sur le comportement de quelques uns de nos contemporains ? Une parodie de « road movie » ? Le jeu, le faux-semblant dominent. Un bout de dialogue, situé dans la troisième partie, donne le ton de cette « socioparodie » : « Maintenant on a vraiment l'air de touristes » affirment nos protagonistes qui viennent de s'acheter des lunettes de soleil. La fascination de *Stranger than paradise* naît de ces fausses évidences qui se dérobent à chaque fois. Jim Jarmusch est-il un moraliste ou un esprit profondément satirique ? L'impossibilité de trouver la bonne réponse – il est un peu les deux à la fois certainement – alimente l'intérêt que procure ce film.

Raphaël Bassan

STRANGER THAN PARADISE

États-Unis. 1984. 1 h 35. Prod. : ***Cinesthesia Production*** *(New York),* ***Grokenberger Film Produktion*** *(Munich). Dist. :* ***Forum Distribution.*** *Réal. :* ***Jim Jarmusch.*** *Scn. :* ***Jim Jarmusch.*** *Img. :* ***Tom Dicillo.*** *Mon. :* ***Jim Jarmusch, Melody London.*** *Mus. :* ***John Lurie.*** *Int. :* ***John Lurie*** *(Willie),* ***Ezter Balint*** *(Eva),* ***Richard Edson*** *(Eddie),* ***Cecilia Stark, Danny Rosen, Rammellzee.***

LES FILMS (suite)



L'arbre sous la mer

Film français de **Philippe Muyl**, avec **Christophe Malavoy, Eleni Dragoumi, Julien Guiomar, Yavuz Ozkan.**

A titre poétique, film poétique. Mais le réalisateur, Philippe Muyl, a opté résolument pour une mise en scène distante et descriptive jouant plus sur la nature des éléments filmés (terre, eau, soleil...) que sur une esthétique subjective élaborée comme telle. Ce pari de simplicité voire d'austérité est soit erroné soit trop peu assumé. Le film en effet baigne entre deux eaux, sans jeu de mots. L'opposition du monde rationnel, scientifique, citadin, et du monde naturel, insaisissable, mystérieux, énigmatique, authentique, symbolisés respectivement par Mathieu, le géologue, et Eleni, la fille sauvage, est en soi séduisante. Elle donne lieu à une sorte de récit initiatique, celui de la progressive transformation de Mathieu au cours de son séjour sur cette petite île grecque à valeur symbolique et aux décors à la fois magnifiques et arides, parfois inquiétants dans leur beauté même. Mais le refus de tout effet et de tout lyrisme n'est pour autant compensé ni par une force des personnages, ni par ce qui aurait pu être la puissance de leur

L'année des méduses

Film français de **Christopher Frank,** avec **Bernard Giraudeau, Valérie Kaprisky, Caroline Cellier, Jacques Perrin.**

Adapté de son propre roman par Christopher Frank, le scénario de *L'année des méduses* fait se recouper plusieurs stratégies de séduction mises en œuvre par des personnages d'âge et de sexe différents, mais parents par le comportement, par le goût de l'indépendance et de la conquête. Chris, c'est une version moderne de la Bardot de *Et Dieu créa la femme :* encore plus « gamine », encore plus nue, encore plus libre de son corps. Romain, un dragueur sur le retour, fait métier de son pouvoir sur les femmes. Avec cynisme, humour et lucidité. Un « mac », résume un peu rapidement Chris, à qui il prédit un avenir de femme rangée...

Leurs manœuvres donjuanesques pourraient voisiner sans encombre sur la plage ensoleillée de Saint-Tropez si elles ne se croisaient en la personne de la mère de Chris. Dès lors, l'enjeu étant commun, il y a affrontement et drame. L'histoire, après avoir vagabondée, se resserre autour de ce combat douteux dont la cruauté est d'autant plus vive qu'elle est — en principe — dissimulée. De la sociologie (le petit monde de Saint-Trop en images crues sous la caméra de l'excellent Renato Berta), on passe à la psy. Le chemin qui conduit Chris au BCBG est pavé de mauvaises intentions. La jeune fille révèle une perversité d'adulte d'une remarquable efficacité en même temps qu'une fragilité toute juvénile devant les vraies choses de l'amour...

Fondé sur le non-dit, sur le suggéré, ce « marivaudage » qui laisse meurtris chacun et chacune aurait pu être à la fois terrifiant et fascinant. On imagine ce que Rohmer aurait pu (ne pas) dire sur un pareil sujet. Mais Christopher Frank n'a pas le sens de la litote. Son scénario a quelque chose de démonstratif. Puisque la séduction est au centre du débat, il en rajoute au risque d'images répétées et multiplie les incidents qui alourdissent le récit. Et lorsque celui-ci se resserre autour de la relation Chris-Romain, la mise en scène s'alourdit de flash-back, de gros plans, d'attitude expressives qui ne laissent rien ignorer des enjeux du conflit. Ces enjeux, le dialogue, une voix off parfois, les précisent un peu plus, ajoutant aux portraits de Chris et de Romain, commentant les situations.

Bref, images et texte se relaient pour donner au film son plein de significations. On avait besoin de beaucoup moins pour comprendre où peuvent conduire les jeux du sexe et du hasard. A trop en souligner les mécanismes et le sens, Christopher Frank les prive peu à peu de leur caractère ludique. Dès lors, le film ne peut que tourner court après un tour rapide et peu convaincant du côté du thriller. Il faut une postface pour apprendre que ce duel au soleil aura fait deux morts même s'il n'y a eu qu'un cadavre. Et elle est en voix off.

Jacques Chevallier

conflit puis de leur rapprochement, ni par une quelconque âpreté dramatique. Finalement, tout se résume au sujet et aux décors.

Gilles Colpart

A seize ans, dans l'enfer d'Amsterdam

Film franco-italien d'**Alex Berger (Bruno Mattei)**, avec **Anne-Gisèle Glass, Sebastiano Somma, Antonio Serrano, Donatella Damiani.**

Après Christine F. voici Hanna D. (à ne pas confondre avec Anna K.) pour une pseudo-descente aux enfers de la prostitution et de la drogue.

Bangkok, Manille, Amsterdam même combat (jeu de mots autocensuré). Le film de Mattei accomplit l'exploit d'être encore plus récupérateur et racoleur que *Moi, Christine F.* qui, en dépit de ses énormes défauts, nous dépeignait avec une certaine authenticité la condition pitoyable des jeunes drogués et comment s'opérait le processus de dégradation progressive du personnage par l'utilisation des drogues dures. Ici point de tout cela ; le film commence comme *Emmanuelle* avec une scène érotique dans un train (c'est moins cher que l'avion !) puis nous introduit à brûle-pourpoint dans l'univers d'Hanna. Carrément Sodome et Gomorrhe. Tous les clichés les plus éculés du genre y passent : mère alcoolo flanquée d'un gigolo vicelard, dealer cruel, souteneur séducteur mais implacable, etc. Bref c'est Zola chez les camés avec une nette prédilection pour les scènes pornos (soft) et les gros plans insistants sur les seringues s'enfonçant dans les veines. Enfin tout finira par s'arranger pour « l'héroïne » ; le vilain souteneur périra noyé et Hanna pourra filer le parfait amour avec le jeune premier nouveau romantique en ayant préalablement copieusement vomi sur la moquette de son bel appartement, état de manque oblige...

En veillant à la salubrité des trottoirs d'ici et d'ailleurs, les réalisateurs de ces produits tout aussi frelatés que la drogue dont ils nous parlent, ont bel et bien un point commun : ils font où on leur dit de faire...

Philippe Rossterdam

L'aube rouge

Film américain de **John Milius,** avec **Patrick Swayze, C. Thomas Howell, Lea Thompson, Charlie Sheen, Brad Savage, Ben Johnson, Harry Dean Stanton, Ron O'Neal, Powers Boothe, Vladek Sheybal, etc.**

Les temps du Viêt-nam (même de *Apocalypse now !*) sont loin. Hollywood s'entraîne soigneusement pour la très prochaine troisième guerre mondiale – dont il faut hélas croire qu'elle est désormais inéluctable. *The day after* nous montrait les horreurs de la guerre atomique et de ses conséquences, sans montrer l'ennemi (soviétique). *L'aube rouge* nous montre la guerre « conventionnelle », et nous annonce que l'heure est à la résistance contre l'envahisseur supposé. Il s'agit ni plus ni moins de l'occupation (d'une partie) des États-Unis par les forces soviéto-cubaines, qui débarquent juste pendant un cours sur les atrocités mongoles (!), dans « la-petite-ville » – ici Calumet, Colorado –, éternel symbole de l'Amérique profonde, déjà envahie récemment par les *Gremlins* (film qu'on pouvait au moins lire au second degré, et qui ne manquait pas d'humour). Une poignée de teenagers patriotes, dirigée par le capitaine d'une équipe de base-ball, et qui ne baisse pas les bras comme les autres, assurera la guérilla-résistance contre les barbares affreux-cubains, jusqu'à ce que les forces de l'Amérique libre viennent un jour à la rescousse – mais cela n'est pas montré.

John Milius, connu à Hollywood pour ses convictions « de gauche » *(Le lion et le vent, Conan le Barbare),* a rempilé ici avec un sacré culot. Avec l'assurance imperturbable de l'héritier des grands individualistes du cinéma américain dont il se réclame (Ford, Walsh, Wellman), il a renoué avec la veine anti-rouge des années cinquante en allant beaucoup plus loin : l'affrontement est ici ouvert et violent, et bénéficie, si l'on peut dire, de la leçon de l'Afghanistan. Quelques dialogues croquignolets émaillent ce film d'action fourmillant d'invraisemblances, et qui se laisse d'ailleurs voir sans trop d'ennui, tant la situation est en elle-même insolite et souligne l'anxiété profonde d'un pays encore jamais envahi. Citons pour exemple la phrase admirable du colonel cubain ému après le massacre de ses soldats par les furieux « Wolverines » (nom des résistants dans le film) : « J'ai déjà vu ça ailleurs au Nicaragua, au Salvador, au Cambodge, etc., mais ici, ce sont les miens ! »

Intéressant aussi de reconnaître au passage, parmi un casting de nouveaux venus, Harry Dean Stanton et Vladek Sheybal dans des silhouettes de composition américaine ou soviétique. Mais tout cela manque terriblement d'humour et de distance, comme d'habitude chez Milius. Bref, il aura bien mérité de la patrie en cas de guerre non fiction, et la plaque finale, sur laquelle se lèvera une aube encore plus rouge, lui sera aussi dédiée, pour cette resucée dramatique des *Russes arrivent.*

Max Tessier

Le convoi des casseurs (Smokey bites the dust)

Film américain de **Charles B. Griffith**, avec **Jimmy McNichol, Janet Julian, Walter Barnes, Patrick Campbell, Kari Lizer, Bill Forsythe, Charles Haven-ton, Dick Miller.**

Cliché n° 1 : les Américains sont de grands frustrés.

Prenons l'exemple de la voiture. Malgré un réseau routier unique au monde, il ne faut en aucun cas dépasser la vitesse de 55 miles/h (90 km/h). D'où une méchante envie de transgresser la loi. Mais les flics ne plaisantent pas. Alors on se défoule en allant voir au cinéma Burt Reynolds ou un autre narguer les pandores. *Le convoi des casseurs* appartient à cette catégorie défoulatoire, compartiment des sous-navets de dernier ordre.

Cliché n° 2 : les Américains sont de grands enfants.

Si l'on en juge par l'infantilisme galopant de certaines bandes, le cliché se mue en évidence aveuglante. Ce ne sont pas les trois imbéciles déguisés en mamamouchis dans la dernière séquence qui me contrediront.

Cliché n° 3 : les Américains sont de grands cinéastes.

Toute généralisation est par nature hâtive. Celle-ci plus que tout autre. On a trop stigmatisé l'incompétence des scénaristes de Hong Kong pour ne pas souligner la vacuité absolue de la trame du film de Charles Griffith. Hors des poursuites et des cascades, point de salut. Bien sûr le film se veut loufoque (bravo quand même pour le panneau « Traversée de pirhanas » le long de la route) mais il est avant tout d'une pesanteur hors du commun. Non seulement *Le convoi des casseurs* ne casse rien, mais il nous navre.

Y.A.

J'ai rencontré le Père Noël

Film français de **Christian Gion**, avec **Karen Cheryl, Armand Meffre, Alexia Haudot, Éric Chapuis, Dominique Hulin, Hélène Zidi, Jean-Louis Foulquier, Jeanne Herviale.**

Cher Paire Noël,

Je comprends pas pourquoi on montre toujours des choses idiotes aux petits comme moi. C'est vrai qu'en m'aime. Pour Noël, mon papa et ma maman m'on emener voir ton film et j'ai bien failli m'endormire tellement s'était pas drole. Pour me consoler il m'on envoyer à *Crismas stori* et c'était presque aussi movait. Les gens dise qui en a marre Wal Disnet met ses encore ce qui se laisse regardé le plus facilement. Ses comme les chansons de Carene Chéril, s'ait d'un débile, comme Chantal Goyave. Moi j'écoute Renot et Téléphone, ses vraiment plus coule. Et en plus l'histoire se termine à léglise... Je suis déssu, paire noel, que tu te comète avec les curès. Enfin... Pour cette année, je croix que ses un peu tare, met je voudrait que tu m'aporte l'an prochin une série de vrais film pour les enfant. Ce sera pas du luxe.

Yvounet Alion

Mad Mission

Film de Hong Kong de **Tsui Hark**, avec **Samuel Hui, Sylvia Chang, Peter Graves, Richard Kiel.**

Après *Mad Mission I, Mad Mis-*

Le conte des contes

Programme de films d'animation soviétiques de Youri Norstein : **25 OCTOBRE, PREMIER JOUR** (1968, coréal. Arcadi Tourine, 10'), **LA BATAILLE DE KERJENETZ** (1970, coréal. Ivan Ivanov-Vano, 10'), **LE HÉRON ET LA CIGOGNE** (1974, 10'), **LE HÉRISSON DANS LE BROUILLARD** (1975, 10'), **LE CONTE DES CONTES** (Skazka Skazok, 1979, 26').

Ce programme de films d'animation (fait assez rare et courageux pour être salué) est en fait l'intégrale (1) de l'œuvre de Youri Norstein (43 ans), auteur secret qui livre ses créations au goutte à goutte. Dès ses premières collaborations avec d'autres animateurs soviétiques, comme Arcadi Tourine ou I. Ivanov-Vano, on sent que son apport a été décisif dans la mise en place et l'animation proprement dite d'éléments décoratifs du passé repris dans une optique cinématographique dynamique (les peintures révolutionnaires de *25 octobre, premier jour*, sur des musiques de Chostakovitch ; les miniatures et icônes de l'admirable *Bataille de Kerjenetz*, sur une musique de Rimsky-Korsakov). Mais sa véritable personnalité artistique se fait jour dans ses trois dernières œuvres (toutes dessinées par sa femme Iarboussova) à travers brumes et neiges, brouillards et ombres des forêts de l'enfance et tout un monde animal frémissant.

Youri Norstein est un véritable poète, profondément russe, et utilise avec une fluidité extraordinaire diverses techniques de l'animation comme moyen d'exprimer le plus profond de son être, et pas seulement comme une fin en soi. De ce point de vue, *Le hérisson dans le brouillard*, et surtout *Le conte des contes*, son chef-d'œuvre à ce jour (2), fantastiques poèmes d'images, de sons et de rêves éveillés, évoquent toute une tradition de la poésie slave, se traduisant par transcendance d'éléments naturels très simples, dans des styles graphiques différents, compris dans le même film. qui est admirable chez Norstein, c'est qu'il ne tombe jamais dans le sentimentalisme et la joliesse pseudo-disneyens qui marquent tout un pan l'animation soviétique, et qui lui vaut une mauvaise réputation abusive par généralisation.

Voici donc, pour les amoureux de l'animation, un programme unique à ne pas manquer, d'autant qu'il risque, hélas, de ne pas attirer des foules énormes : il faudra sans doute attendre que Norstein passe au cinéma de prises vues réelles pour qu'on « découvre », dans dix ou vingt ans...

Max Tessier

(1) Sauf *Le renard et le lapin* (1973), une coproduction soviéto-italienne qui a, semble-t-il, été « dénaturée » par le coproducteur italien.

(2) Rappelons que *Le conte des contes* a été désigné « meilleur film d'animation de tous les temps » aux Olympiades de l'Animation de Los Angeles en 1984, devant *The street* de Caroline Leaf, *The Yellow submarine* de George Dunning, *La main* de Jiri Trnka, et... *Blanche-Neige et les sept nains*, de Walt Disney !

sion II, inédits chez nous au cinéma mais disponibles en vidéo (chez Dynasty Films), voici *Mad Mission III* qui, bien que renié par son réalisateur, s'avère le meilleur du lot.

Impossible de résumer en quelques lignes un scénario délirant, mélange parodique de *James Bond, Mad Max, Les dents de la mer, Mission impossible* qui accumule les poursuites motorisées, les gadgets les plus dingues et quelques gags assez lourdingues avec un rythme effréné caractéristique de l'auteur de *Zu warriors of the magic mountain* et *Don't play with fire (L'enfer des armes)*. De Paris à Hong Kong, sur terre, sur ou sous la mer, dans les airs, les protagonistes d'une intrigue aussi débile que squelettique passent leur temps à cavaler en tous sens, se castagner allégrement et se tromper les uns les autres dans la plus pure tradition du burlesque américain du style Mack Sennett.

Tout ceci n'est pas bien léger, mais pour peu que l'on fasse preuve d'une certaine indulgence, cette bande dessinée asiatique agrémentée des sosies de 007, sa majesté la reine d'Angleterre, sans oublier l'ineffable Reagan, fera passer une heure trente de franche rigolade ce qui, après tout, n'est pas si mal en ces temps de sinostrose chronique.

Philippe « Yellowman » Ross

Le pape de Greenwich Village

Film américain de **Stuart Rosenberg**, avec **Eric Roberts, Mickey Rourke, Daryl Hannah, Geraldine Page, Kenneth McMillan et Burt Young.**

Le titre original collait mieux au scénario que Vincent Patrick a tiré de son roman *La valse des malfrats* (éditions Presses de la Cité) : *Village dreams*. En effet, ce sont bien de rêves dont il s'agissait là, mais on peut déplorer le style impersonnel de Stuart Rosenberg. Malgré son réel talent de directeur d'acteurs, il ne réussit guère à colorer cette histoire de paumés new-yorkais. Tout se déroule dans la petite Italie. Charlie ne peut lutter contre l'influence de Paulie. Ce dernier l'entraîne dans un « casse » qui s'avère des plus foireux. Cependant, et c'est plutôt positif, le côté polar n'est pas l'essentiel de ce film bâtard. Bien qu'Eric Roberts (le héros de *Star 80* de Bob Fosse) et Mickey Rourke (le grand frère de *Rumble Fish* de Coppola) composent parfaitement leurs personnages, ils butent contre les modèles que furent les héros de Martin Scorsese et de bien d'autres films commis à la suite du *Parrain*. Si j'écris que le côté polar n'est heureusement pas l'essentiel, c'est que trop de films américains se limitent à un schématisme grossier autour du thriller. Dans *Le pape de Greenwich Village*, on trouve aussi des descriptions de situations limites qui ne sont pas sans évoquer les meilleurs moments des œuvres de Nicholas Ray. Pourtant, Stuart Rosenberg souligne trop en appuyant sur les données psychologiques, ce qui raréfie l'espace cinématographique et affaiblit l'œuvre. Si les inconditionnels du genre peuvent trouver du plaisir à cette ten-

Nemo

Film franco-britannique de **Arnaud Sélignac**, avec **Seth Kibel, Jason Connery, Mathilda May, Nipsey Russel, Harvey Keitel, Carole Bouquet, Michel Blanc, Katrine Boorman, Dominique Pinon, Charley Boorman, Pierre Forget.**

Danger : premier film. Les premières œuvres de nouveaux cinéastes sont presque toujours, à tort ou à raison, suspectées a priori de paupérisme, de manque de cohésion, bref de source d'ennui. Il suffit dès lors qu'un de ces films soit annoncé à l'avance comme différent, ambitieux, plus riche que la moyenne, pour qu'aussitôt tous les espoirs se fondent sur lui. Singularité à double tranchant. En fait, coproduit par l'homme de *Zardoz*, John Boorman, *Nemo* était trop attendu depuis des mois pour ne pas finalement décevoir.

Le titre lui-même est tout un programme, annonciateur de fantasmagorie et de merveilleux à la Jules Verne tels que les a illustrés le cinéaste tchèque Karel Zeman avec ses *Aventures fantastiques* inspirées du célèbre auteur français. L'égarement d'un enfant d'aujourd'hui dans cet univers est une ouverture au domaine du fantastique (c'est un ascenseur capricieux qui déclenche tout) en même temps qu'un facteur d'identification immédiate pour un jeune public avide, en ces fêtes de Noël, de spectacle féérique. Le petit héros est comme dans un rêve, peuplé de certains de ses êtres familiers. Un rêve qui finit par devenir sa réalité, et qui rappelle celui de Judy Garland dans *Le magicien d'Oz*, avec le même décorum bizarre et résolument irréaliste entièrement réalisé en studio. Le Nautilus, Zorro, le singe Monkey cousin germain du Chewbacca de la saga *Star wars*, la belle Rals-Akraï venue des espaces intergalactiques, tout est là en un mélange aussi étrange que séduisant. Et pourtant ce beau film prometteur ne parvient pas à décoller. Il se déroule comme un livre d'images qui ne seraient que des images, appliquées, soignées, recherchées, mais sans relief, sans force, sans cohésion, privées du charme et de l'envoûtement nécessaires et suffisants. Scénario bien linéaire, sans rebondissements, scènes étirées en longueur, mise en scène pétrie des meilleures intentions mais bien vite dénuée de surprise et de mystère. Le réalisateur nous a ravi... le plaisir d'assister à un possible petit chef-d'œuvre. Mais ça valait le coup d'essayer. Ce genre d'échecs vaut bien d'autres réussites.

Gilles Colpart

▲

tative peu orignale, ceux qui considèrent que le cinéma est aussi une écriture artistique ne pourront se satisfaire d'une telle lourdeur. A croire que l'influence du téléfilm de série et du feuilleton vite troussé ait fait perdre à Rosenberg une certaine adresse que nous avions un peu aimée dans *WUSA* ou *Luke la main froide*.

Noël Simsolo

Par où t'es rentré... on t'a pas vu sortir !

Film français de **Philippe Clair, avec Jerry Lewis, Philippe Clair, Marthe Villalonga.**

Le pauvre (?) Jerry Lewis n'a décidément vraiment pas beaucoup de chance avec ses expériences cinématographiques françaises. Après un *Retenez-moi ou je fais un malheur* de sinistre mémoire ce *Par où t'es rentré...* vaut sans doute un peu mieux que le précédent et en partie grâce aux moyens plus importants mis à la disposition du réalisateur et une recherche évidente d'un burlesque plutôt rare dans notre cinéma comique, mais enfin il n'y a pas de quoi faire une indigestion de merguez.

Effroyablement doublé avec un accent mi-pied-noir, mi-américain mal synchronisé, le jeu de l'acteur se réduit à de sempiternelles grimaces et les traditionnelles maladresses déjà vues maintes et maintes fois. Le moindre gag est étiré nauseam et perd tout son impact homoristique.

Un zeste d'exotisme babelouédien qui permettra aux amateurs contempler la poitrine de Marthe Villalonga (beauf !) et d'assister aux exploits du F.R.C. (Front de Résistance du Couscous) sans oublier une parodie éculée du *Parrain* une autre plutôt réussie *Incorruptibles*, ne suffisent pourtant pas à confectionner un film comique digne de ce nom.

Seul moment authentiquement drôle et sympathique de cette harissa qui manque singulièrement de piquant : les chutes de tournage où les acteurs s'évertuent à parler anglais et déclenchent les fous-rires d'un Jerry embarqué dans cette galère on ne sait ni trop comment ni trop pourquoi...

Philippe « purée d'nous autres Ross

The Philadelphia experiment

Film américain de **Stewart Raffill, avec Michael Paré, Nancy Allen, Bobby Di Cicco.**

Une bonne surprise dans cette vitrine de jouets hyper-sophistiqués et vains que constitue trop souvent le cinéma américain récent (cf. l'éprouvant *Tron*, ou les suites tristement performantes et desséchées de *Star Wars* et des *Aventuriers de l'arche perdue*).

De ces gadgets rutilants pour teenagers boulimiques, *The Philadelphia experiment* possède résolument l'attirail technologique, le côté trip audio-visuel (un peu plus fauché ici, mais c'est peut-être ce qui stimule fructueusement le film à jouer d'autres cartes), enfin le goût de la B.D., du conte et de leurs mythologies. Le film, auquel John Carpenter a apporté un grain de sel qu'on devine profitable, procède de la même candeur jubilatoire, mais a l'intelligence – et à vrai dire le bon goût minimal – de s'intéresser à ses personnages en tant que tels plutôt que de les cantonner au statut de pions d'une opération de marketing efficace : le désarroi du héros, marin américain de la Seconde Guerre mondiale propulsé en 1984 à la faveur d'une expérience scientifico-militaire secrète, reste à juste titre l'un des principaux moteurs du récit. Sa solitude, sa stupeur, son décalage par rapport à une époque inconnue de lui, font l'objet de séquences émouvantes (le héros découvrant tout un pan de son « futur », c'est-à-dire du passé de son entourage, la mort de son père, le traumatisme de son ami vieilli) et de scènes à l'humour malicieux mais jamais vulgaire – sa confrontation aux *punks*, premiers humains rencontrés, au transexuel, à la télévision omniprésente, l'image contemporaine de Reagan qu'il croit encore acteur (!), etc.

Le dénouement obéit bien sûr aux lois du genre (*trip* spacio-temporel aux allures de jeu électronique, mission salvatrice du héros), mais l'ensemble parvient à n'être ni insipide grossièrement racoleur. C'est de surcroît solidement réalisé et interprété. Aux côtés toujours excellents Bobby Cicco et Nancy Allen, Michael Paré, le *lonesome cow-boy* urbain des *Rues de Feu*, nouvelle coqueluche US, manque décidément pas d'allure : aussi bon comédien que « plastiquement intéressant comme on dit, il a des accents rauques à la Mitchum.

Voilà en somme une série fort estimable qui, au-delà d'une métaphysique de bazar d'un sujet un peu clinquant, sait se doter de vrais personnages, évitant ainsi les écueils les limites qu'une volonté « ciblage » trop froidement fonctionnelle aurait pu laisser redouter.

Jacques Valot

Partenaires

Film français de Claude d'Anna, avec Nicole Garcia, Jean-Pierre Marielle, Michel Duchaussoy, Michel Galabru.

Les d'Anna se suivent et ne se ressemblent pas. *Partenaires*, septième long métrage de Claude d'Anna (auteur de l'excellent *L'ordre et la sécurité du monde*) fait dans le théâtre filmé, le feutré-tendu, le huis clos et le numéro d'acteur. Il se laisse voir sans déplaisir marqué, mais sans enthousiasme non plus et le mot fin vient à propos s'inscrire sur l'écran.

A l'actif, un décor fascinant, celui de la loge de théâtre où va se dérouler l'essentiel de l'action, bonbonnière luxueuse savamment éclairée par lampes installées dans des vases sans doute signés Gallet ou remarquablement imités, un ton quelquefois cousin de celui d'Anouilh avec des personnages déçus et capables de révoltes, vite réfreinées, des seconds couteaux tragi-comiques ou comi-tragiques (la mère de Marie-Lou et Charlie, le concierge du théâtre) et surtout – je cours demain acheter le disque – une superbe chanson d'Elisabeth Schwarzkopf « Im chambre séparée », extrait de « Der Opernball » de Richard Henberger, qui accompagne le long panoramique qui démarre et clos la « pièce ».

Sachez, par ailleurs, que ce film est une énième variation sur le redoutable pouvoir des médiocres (n'était-ce pas le thème du splendide *Amadeus*, un autre film récent ?), que Jean-Pierre Marielle, Michel Galabru et Nicole Garcia sont sans surprise mais égaux à eux-mêmes et que l'histoire de ce couple défait par un accident ancien donnant naissance à un pénible « secret » mal partagé, sert de prétexte aux exercices de style de comédiens habiles, mais reste difficilement crédible et n'émeut point.

Christian Bosséno

La poule noire

Film soviétique de Victor Gress, avec Vitali Sidletski, Larissa Kadotchnikova, Aristarkh Livanov, Albert Filosov, Vladimir Kachpour, Valentin Gaft.

Envoyé en pension par ses parents, le petit Aliocha sauve un jour une poule noire. Ceci va lui valoir la reconnaissance du roi du royaume souterrain, car sous l'aspect de la poule noire se cachait son ministre, envoyé sur terre pour une mission importante. Aliocha, désormais, est porteur d'une graine de chanvre magique qui lui permettra de tout savoir sans rien avoir appris. Voilà Aliocha soudainement devenu brillant élève, mais aussi chargé d'une lourde responsabilité.

▲

La sortie de ce film pour Noël vise bien entendu un public d'enfants et adolescents, pour autant que ceux-ci soient encore friands de contes traditionnels. Suprême ambiguïté car, autant dans la forme que le fond, cette adaptation d'un conte de Anton Pogorelski (1787-

Train d'enfer

Film français de Roger Hanin, avec Roger Hanin, Gérard Klein, Christine Pascal, Robin Renucci, Fabrice Eberhard, Xavier Maly, Benoît Régent, Didier Sandre, Henri Tisot, Karim Allaoui.

Au départ, un fait divers parmi tant d'autres, un acte atroce vite chassé des mémoires. L'actualité ne saurait s'immobiliser trop longtemps : à chaque jour suffit sa peine. C'est pour témoigner, pour empêcher l'oubli d'accomplir son œuvre que Roger Hanin a réalisé ce film. Le fait divers lui-même (à savoir le meurtre gratuit d'un arabe par trois petites frappes avinées) n'est d'ailleurs qu'un prétexte, le tableau du racisme allant bien au-delà, au-delà de notre quotidien en tous cas. Que le scénario ne donne pas dans la nuance, que la trame soit carrée et manichéenne, c'est indéniable. Mais ce parti pris est pleinement assumé : Hanin voulait frapper vite et fort ; et son *Train d'enfer* déboule réellement à un train d'enfer. Un peu comme sait le faire Yves Boisset, dont le *Dupont Lajoie* avait en son temps stigmatisé nos lâchetés et notre xénophobie ordinaires. Bien sûr, certains crieront au schématisme, dénonceront la politique/spectacle, souligneront l'efficacité facile de certaines scènes qui soulèvent le cœur. En fait nous n'attendions pas un constat froid et distancié de la part du réalisateur et c'est tant mieux. Je crois que la faille du film se situe ailleurs. Dans la dichotomie entre quelques pronazis manipulateurs, véritables croisés de la haine, et une foule moutonnière et imbécile, dont la colère est assez circonstancielle. Or les premiers sont plus crédibles, plus vivants que les seconds, qui demeurent trop en toile de fond pour que soient réellement dénoncé le caractère anodin du racisme quotidien. Une critique ponctuelle, qui ne remet pas en cause la générosité du projet ni le talent des acteurs, à commencer par Hanin lui-même, singulièrement plus sobre que dans *Le grand pardon* ou *La baraka*, et qui s'est fait pour la circonstance le masque tragique de la statue du Commandeur, à mi-chemin de l'horreur et du désenchantement. Un sentiment qu'il nous communique. Car si les canailles se retrouvent sous les verrous, l'avenir n'en apparaît pas moins comme particulièrement gris. L'épilogue, moralisateur, ne cherche pas à nous tromper : nous ne sommes pas sortis du cauchemar.

Yves Alion

1836) se veut plus philosophique que féérique. Il s'agit moins d'un film pour enfants que d'un film sur l'enfance, la séduisante imagerie de certaines séquences ne devant pas nous y tromper. Si subsistent encore certains aspects moralisateurs prêchi-prêcha propres au genre littéraire, le réalisateur semble vouloir s'en démarquer et leur préférer par ailleurs un assemblage de symboles cinématographiquement plus gratifiants. Intimiste, feutrée, appliquée au point d'en paraître parfois « scolaire », la réalisation évoque celle de certains des meilleurs moments du « Petit théâtre de la jeunesse » autrefois diffusé par la télévision française.

Gilles Colpart

Les rats de Manhattan

Film italien de Vincent Dawn, avec Vic Mitchell, Ann York, Linda Andrews.

Dans un tout récent article sur l'état et les tendances du cinéma fantastique, nous constations l'intrusion en force du rat dont les invasions répétées semblent désormais inévitables dans toute série A, B ou Z.

Confirmation nous en est faite avec ce énième film de Vincent Dawn alias Alex Berger alias Bruno Mattei qui, réutilisant la même équipe que dans *A seize ans dans l'enfer d'Amsterdam*, chroniqué dans ces mêmes colonnes, nous adresse un huis clos surprenant de dix survivants de l'holocauste nucléaire face à une horde de rats agressifs et cannibales.

En dépit de dialogues un peu craignos renforcés par une VF abominable, le film est une relative bonne surprise dans la mesure où Mattei parvient à maintenir son suspense jusqu'à une chute finale assez étonnante où les deux uniques rescapés, croyant être sauvés par leurs congénères humains, découvrent que ceux-ci ne sont, en fait, que des rats géants supérieurement intelligents. Chat alors !

Philippe Rossus Norvegicus

Réveillon chez Bob

Film français de Denys Granier-Deferre, avec Jean Rochefort, Guy Bedos, Agnès Soral, Michel Galabru, Mireille Darc, Bernard Fresson et le petit Thierry Magnier.

Mû par un amour filial digne de *Kramer contre Kramer*, Jean Rochefort-Louis Alban, un dessinateur de renommée internationale installé en Suisse par goût de la solitude et par crainte du fisc, part à la recherche de son ex-femme, de son fils et d'un certain Bob, le nouveau et méchant « papa » de celui-ci... Ce pourrait devenir une quête passionnelle ; ce veut être, dans ce second film de Denys Granier-Deferre, une aventure cocasse avec accumulation de fausses pistes et de rencontres insolites dans le cadre d'un grand ensemble de la région parisienne. L'urbanisme de tours permet une sociologie du pittoresque mêlant aux fêtes des groupes (pieds-noirs, Italiens, Africains) quelques individus fortement typés : un garagiste en goguette et sa petite amie, un gardien d'immeuble ancien d'Indo, et un beauf parano maniaque des armes à feu.

Pour donner quelque cohérence à ces éléments disparates, il eût fallu une narration « serrée » jusque dans ses vagabondages. Or elle est dispersée, indécise, et semble constamment hésiter entre le burlesque et le sentimentalisme. Il était sans doute difficile de les associer. Mais, en donnant un peu plus de consistance au personnage de Louis Alban, c'était un pari à tenter. Denys Granier-Deferre s'est contenté de les juxtaposer, faisant succéder à des sentiments médiocres des situations comiques qui ne le sont pas moins. Tout tend à se ramener en définitive à une histoire de « cocus » – le mot revient comme un leitmotiv dans le film – et à un coup monté par un affreux jojo pour réunir papa et maman. Le garnement en mal d'affection, c'est le petit Thierry Magnier. On cabotine à qui mieux mieux autour de lui, alors, pourquoi pas lui ?...

Jacques Chevallier

Six nez cou gueux fou

LE DERNIER SEIGNEUR DE SHAOLIN

Film de Hong Kong de Woo Ming Hung, avec Lo Lieh, Cheng Ching, Yuen Hua, Ser Ma Long, Wang Chia, Woo Shing, Wang Chien.

LA MAIN DE FER DE SHAO

Film de Hong Kong de Luk Tang, avec Chen Wei Min, Hsiao Feng, Chiang Tao.

Joshua est le rejeton un peu dégénéré du plus grand éleveur du Wyoming. Brûlant d'un furieux désir inassouvi autant qu'unilatéral pour une jolie fermière, Kathy, le jeune homme finit par craquer et envoie de vie à trépas la belle toute sa famille. Bien qu'élu avec l'appui des éleveurs, Kurt, le shérif, arrête aussitôt le jeune maniaque de la gâchette. Le père de celui-ci rassemble ses cow-boys pour faire pression sur le policier. Mais Kurt, qui a une haute opinion de sa fonction, refuse de céder. Avec ses adjoints, il se réfugie dans un saloon, qu'il transforme en camp retranché. Un aventurier et une chanteuse de beuglant lui prêtent main forte. Le siège s'éternise. Des coups de feux sont échangés, des hommes sont abattus de part d'autre. Mais le dernier mot reste à la loi.

Non, vous ne vous êtes pas trompés de rubrique. Il s'agit bien du synopsis du *Dernier des seigneurs de Shaolin*. A peu de choses près, notamment quelques nuances vocabulaire. Comme quoi les films de genre ont souvent un petit air de famille.

Le film de Woo Ming Hung est-il pour autant un chef-d'œuvre ? Que nenni, mais c'est sans aucun doute le meilleur kung fu du trimestre. Film de sabre louchant du côté Chang Cheh (en particulier au niveau de la violence), *Le dernier des seigneurs de Shaolin* est incontestablement séduisant. Il est vrai que les réalisateurs de Hong Kong nous ont tellement habitués à n'importe quoi que le moindre effort de mise en scène nous ravit. Dans le cas qui nous intéresse, on peut parler de tension dramatique, voire de rythme. L'attente des justiciers enfermés dans l'auberge est même décrite avec une justesse inhabituelle. Malheureusement film n'est pas pour autant dénué de scories. La trame nous paraît parfois mangée aux mites et des personnages disparaissent sans crier gare. En d'autres termes, les distributeurs avaient coupé quelques bouts par-ci par-là, nous n'en serions pas plus étonnés que cela. Pas plus que nous ne serions surpris d'apprendre que *La main fer de Shao* sort d'une poubelle, tant son indigence est manifeste. Photo laide, scénario exsangue... on vous fait grâce du baratin habituel, que vous devez commencer connaître par cœur. Dorénavant nous ne fonctionnerons d'ailleurs plus que par sous-entendus, non-dits et ellipses. Afin de gagner en légèreté ce qui est perdu en nouveauté. Au train où le cinéma kung fu se raréfie sur les écrans parisiens et compte tenu de sa tendance à répéter, nous devrions rapidement arriver à vous proposer des articles entièrement blancs. Encore un peu de patience...

Colette et Berthe Mavallée

LES FILMS DE JANVIER A LA TÉLÉVISION

Pascal MÉRIGEAU

	TF1	A2	FR3
Ma. 1er	*21 h 50* **Mogambo**	*15 h* **Le petit poucet**	*20 h 35* **L'oiseau bleu**
V. 4		*23 h* **La rivière rouge**	
D. 6	*20 h 35* **Une semaine de vacances**		*22 h 30* **Cyrano et D'Artagnan**
L. 7	*20 h 35* **Préparez vos mouchoirs**		*20 h 35* **La cité de l'indicible peur**
Ma. 8			*20 h 35* **Qu'est-ce qui fait courir David ?**
Me. 9			*22 h 30* **Femme entre chien et loup**
J. 10		*APM* **Avant le déluge**	
V. 11		*23 h* **L'appât**	
D. 13	*20 h 35* **Le cavaleur**		*22 h 30* **L'outrage**
L. 14	*20 h 35* **Flic story**		*20 h 35* **Agatha**
Ma. 15		*20 h 35* **La passante du Sans-souci**	*20 h 50* **Écrit sur du vent** *23 h* **Les passagers de la nuit**

	TF1	A2	FR3
Me. 16			*22 h 30* **La Luna**
J. 17		*APM* **Le voyage du père**	
V. 18		*23 h* **Les deux cavaliers**	
D. 20	*20 h 35* **La mort aux trousses**		*22 h 30* non communiqué
L. 21	*20 h 35* **Adieu poulet**		*20 h 35* **Le voyage fantastique**
Ma. 22		*20 h 35* **L'armée des ombres**	*20 h 35* **Si elle dit oui, je ne dis pas non**
Me. 23			*22 h 30* **Amok**
J. 24	*22 h 30* non communiqué		
V. 25		*23 h* **Le fleuve**	
D. 27	*20 h 35* **100 dollars pour un shérif**		*22 h 30* non communiqué
L. 28	*20 h 35* **Le prix du danger**		
Ma. 29		*20 h 35* **La balance**	*20 h 35* **Arsène Lupin contre Arsène Lupin**

Curiosités

Pour les amateurs de polars abonnés à Canal Plus, une nécessité absolue, voir *New York Connection*, de Robert Butler, film d'une rare brutalité, mené sur un rythme insensé, sorti à la sauvette en août 1980. Dans le genre, un pur joyau.

Poursuite du cycle « Curiosités » au Cinéma de Minuit avec *Cyrano et d'Artagnan*, le dernier film d'Abel Gance (1962), que l'on reverra avec intérêt. Massacré par les distributeurs, le film a laissé le souvenir d'une œuvre délirante, extrêmement audacieuse dans son principe et sa réalisation.

Peu de comédies en rayon ce mois-ci, si ce n'est l'agréable *Je sais que tu sais*, de et avec Alberto Sordi (et Monica Vitti), et un Molinaro un peu oublié, mais assez plaisant, *Arsène Lupin contre Arsène Lupin*.

Les amateurs de tatouages ne manqueront pour rien au monde l'intéressant film de Takabayashi *La femme tatouée*. Ceux qui préfèrent les mini-scandales de la pudique Albion verront *Agatha*, qui retrace l'histoire de la mystérieuse disparition d'Agatha Christie (Vanessa Redgrave), explicitée par un journaliste américain (Dustin Hoffman). Le film vaut surtout par une excellente reconstitution d'époque.

Avant le déluge, de Cayatte, est devenu un film assez rare. Le moins que l'on puisse attendre de lui est qu'il porte témoignage sur l'époque qui l'a inspiré, puisqu'il décrit les réactions de certaines classes françaises, paniquées par la menace d'un conflit mondial, au moment de la guerre de Corée.

A noter enfin la diffusion sur Canal Plus du très bizarre film de Capra *Horizons Perdus* (1937), dont on ne sait trop comment il aura surmonté l'épreuve du temps.

Nanars et baudruches

Si elle dit oui, je ne dis pas non : Pierre Mondy court après Mireille Darc, qui signe le scénario.

Le grand patron : Arcardy court après Coppola. Et bonjour les démagos.

La balance : remis au goût du jour, le polar français des années cinquante, dans ce qu'il pouvait avoir de plus plat et de plus conventionnel, triomphe.

Coup de foudre : fausses audaces et clichés ; mais oui, les femmes peuvent faire aussi mal que les hommes ! (cela dit, le film a ses défenseurs au sein même de la rédaction).

Flics de choc : film de toc (Jean-Pierre Desagnat).

La Truite : pour Losey, le film de trop.

Vous ne les avez pas vus à la télé depuis au moins quinze jours

La mort aux trousses : d'accord, on ne s'en lasse pas, mais quand même (surtout en VF).

Adieu Poulet : un bon Granier-Deferre, avec Ventura et Dewaere.

Flic Story : un Deray des mauvais jours.

Cent dollars pour un shérif : une fois, ça va, mais on finit par se lasser.

Westerns

Le Ciné-Club d'Antenne 2, fidèle à ses habitudes, joue la sécurité : un Hawks *(La Rivière Rouge),* un Ford *(Les deux cavaliers,* on est bien content de le revoir, celui-là) et un Anthony Mann (*L'appât,* génial, mais pas vraiment inédit à la télévision). Au moins, on peut programmer son magnétoscope les yeux fermés.

Renoir

Après le western, Antenne 2 enchaîne avec Renoir. Au programme, *Le Fleuve* (25 janvier), *Toni* (2 février), *L'homme du sud* (9 février) et *Le petit théâtre* (16 février).

Difficile de ne pas se réjouir, car les films question ne sont qu'assez rarement projetés.

Belmondo sur TF1

Cycle Belmondo le jeudi à 22 h 30. La chaîne n'était malheureusement pas en mesure de communiquer les titres, à l'exception du *Doulos* (chouette), de *Classe tous risques* (chic) et de *nommé La Rocca* (bof), mais sans pouvoir préciser si ces films seraient bien diffusés en janvier. Pauvre Belmondo, tout le monde lui en veut.

P

AMOK

Maroc, Sénégal, Guinée. 1982. 1 h 47. Réal. : **Souheil Ben Barka.** Int. : **Robert Liensol, Douta Seck, Myriam Makeba, Richard Harrison.**

Coproduction africaine à grand spectacle. Une entreprise sympathique, dont l'originalité fait oublier une certaine maladresse et un manichéisme de tous les instants.
Mercredi 23 - FR3 - 22 h 30

L'ARMÉE DES OMBRES

France. 1969. 2 h 30. Réal. : **Jean-Pierre Melville.** Int. : **Lino Ventura, Paul Meurisse, Simone Signoret, Jean-Pierre Cassel.**

Un film que Melville disait avoir porté en lui pendant plus de vingt-cinq ans et qui, lors de sa sortie, ne reçut certainement pas l'accueil qu'il méritait. Avec le recul, force est de constater aujourd'hui que cette évocation des activités et du destin d'un réseau de résistance est sans doute la plus vraie, la plus pure et la plus émouvante qui soit. Ce qui fut à l'époque considéré comme un ratage de la part de Melville pourrait bien s'avérer être son chef-d'œuvre.
Mardi 22 - A2 - 20 h 35

LE BAL DES VAURIENS (THE KILLING OF A CHINESE BOOKIE)

États-Unis. 1976. 1 h 49. Réal. : **John Cassavetes.** Int. : **Ben Gazzara, Azizi Johari, Timothy Agoglia Carey, Seymour Cassel.**

Cassavetes se frotte au film noir, au hasard d'un scénario très épuré, qui ne constitue pas le point fort du film. Le principe policier du récit ne semble guère avoir retenu l'attention du metteur en scène (bien moins que dans *Gloria* par exemple) et le film vaut surtout par la description quasi documentaire qu'il offre du monde des boîtes de nuit et par la dimension tragique du personnage magistralement interprété par Ben Gazzara.
Canal Plus

LA BANQUIÈRE

France. 1980. 2 h 10. Réal. : **Francis Girod.** Int. : **Romy Schneider, Jean-Louis Trintignant, Jean-Claude Brialy, Claude Brasseur.**

Évocation de la vie d'Emma Eckhert, le scénario (Girod et Conchon) est intelligent et habile. Malheureusement, il paraît noyé dans les exigences d'une excellente reconstitution d'époque et d'une distribution prestigieuse, qui en arrivent à déterminer entièrement la mise en scène. Le type même du faux bon sujet ?
Canal Plus

LA CITÉ DE L'INDICIBLE PEUR

France. 1964. 1 h 27. Réal. **Jean-Michel Mocky.** Int. **Bourvil, Francis Blanche, Jean-Louis Barrault, Jean Poiret.**

Rebaptisée *La Grande frousse,* quelque peu massacrée par son tributeur, boudée par le public, cette adaptation du roman de Jean Ray compte pourtant parmi films les plus originaux et les plus aboutis de Jean-Pierre Mocky, particulièrement à l'aise dans cet univers où le fantastique le dispute l'humour. C'est du moins le souvenir que l'on en conserve.
Lundi 7 - FR3 - 20 h 35

LE DERNIER NABAB (THE LAST TYCOON)

États-Unis. 1976. 2 h 03. Réal. : **Elia Kazan.** Int. : **Robert De Niro, Robert Mitchum, Jack Nicholson, Theresa Russell, Jeanne Moreau.**

La rencontre (provoquée par Sam Spiegel) du roman de Francis Scott Fitzgerald et d'Elia Kazan permet à ce dernier de retrouver quelques uns des thèmes qui lui sont chers, notamment le mythe de la réussite comme élément de base du rêve américain. Ne s'attardant pratiquement pas sur la reconstitution historique, Kazan s'attache à rendre homogène une distribution peut-être trop brillante et livre un film passionnant, même si insatisfaisant, tant pour ses admirateurs que pour ceux de Fitzgerald.
Canal Plus

ÉCRIT SUR DU VENT
(WRITTEN ON THE WIND)

États-Unis. 1956. 1 h 39. Réal. : Douglas Sirk. Int. : Rock Hudson, Lauren Bacall, Dorothy Malone, Robert Stack.

Un des plus beaux films de Douglas Sirk, en outre superbement photographié par Russell Metty. Toute la puissance et le trouble vénéneux du grand mélodrame en moins de cent minutes. Un seul regret, mais de taille, la version française.
Mardi 15 - FR3 - 20 h 50

FEMME ENTRE CHIEN ET LOUP
(EEN VROUW TUSSEN HOND EN WOLF)

Belgique. 1979. 1 h 45. Réal. : André Delvaux. Int. : Marie-Christine Barrault, Roger Van Hool, Rutger Hauer.

Abandonnant les sentiers du fantastique qu'il emprunte d'ordinaire, André Delvaux se livre ici à une reconstitution très méthodique et soignée de l'univers de la Belgique sous l'occupation, pour faire le portrait d'une femme prisonnière des contradictions de son temps. Le résultat est digne de la plus grande estime.
Mercredi 9 - FR3 - 22 h 30

LE FLEUVE
(THE RIVER)

Inde. 1950. 1 h 39. Réal. : Jean Renoir. Int. : Nora Swinburne, Esmond Knight, Arthur Shields.

Premier film en couleur de Renoir, qui sortait alors tout juste de son aventure américaine. Autant que le récit lui-même, adapté, avec la collaboration de l'auteur, d'un roman de Rumer Godden, c'est toute la magie de l'Inde qui constitue le matériau de base du film. Renoir devait d'ailleurs déclarer : « L'extraordinaire ambiance du lieu s'est imposée peu à peu à nous et est devenue un nouvel élément de l'histoire, probablement le plus important. »
Vendredi 25 - A2 - 23 h

ITINÉRAIRE BIS

France. 1982. 1 h 30. Réal. : Christian Drillaud. Int. : Georges Wilson, André Marcon, Rufus, Martine Kalayan.

Nombreux furent ceux qui déplorèrent l'échec commercial du film de Christian Drillaud, chronique originale et sensible, marquée par un refus de toute concession. Sans surestimer l'impact d'une telle diffusion, il faut espérer qu'elle permettra à ce film attachant de s'ouvrir à un nouveau public.
Canal Plus

LA JUSTICE DES HOMMES
(THE TALK OF THE TOWN)

États-Unis. 1942. 1 h 58. Réal. : George Stevens. Int. : Cary Grant, Jean Arthur, Edgar Buchanan, Ronald Colman.

Agréable comédie bien emmenée par Cary Grant et Jean Arthur. A noter que pour jouer ce rôle d'un homme caché pendant plusieurs jours dans un grenier, Grant refusa catégoriquement d'apparaître non rasé. Les scénaristes durent se débrouiller.
Canal Plus

LA LUNA

Italie. 1979. 2 h 20. Réal. : Bernardo Bertolucci. Int. : Jill Clayburgh, Matthew Barry, Fred Gwynne.

Jill Clayburgh est une assez improbable diva, qui tente de manière souvent un peu pitoyable de comprendre les problèmes de son fiston. Bertolucci « esthétise » comme un fou et se prend plutôt les pieds dans le tapis. Il se relèvera.
Mercredi 16 - FR3 - 22 h 30

MEURTRE PAR DÉCRET
(MURDER BY DECREE)

Grande-Bretagne. 1978. 1 h 50. Réal. : Bob Clark. Int. : Christopher Plummer, James Mason, Donald Sutherland, David Hemmings.

Sherlock Holmes sur la piste de Jack l'Éventreur. Un pari audacieux et réussi, grâce à un scénario inventif, une distribution assez extraordinaire et une mise en scène très soignée. Un film extrêmement agréable et très excitant pour l'esprit.
Canal Plus

1941

États-Unis. 1979. 1 h 57. Réal. : Steven Spielberg. Int. : Nancy Allen, Dan Ayckroyd, Ned Beatty, Christopher Lee.

Peu après le désastre américain de Pearl Harbour, un sous-marin japonais, dont l'équipage est censé s'attaquer à Hollywood, sème la panique sur la côte californienne. Spielberg s'amuse comme un fou, multiplie les tours de force, tant techniques que dramatiques ou esthétiques, et saoule littéralement le spectateur de coups. Résultat, un film d'une virtuosité folle, mais aussi un bide, le seul de son auteur. Il est probable que cette diffusion sera l'occasion d'une sérieuse réévaluation.
Canal Plus

L'OMBRE ROUGE

France. 1981. 1 h 52. Réal. : Jean-Louis Comolli. Int. : Claude Brasseur, Jacques Dutronc, Nathalie Baye, Andréa Ferreol.

Un réseau communiste en France, chargé de servir de relais pour l'approvisionnement en armes des républicains espagnols, à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Un sujet intéressant, mais traité avec une certaine confusion, surtout dans sa seconde moitié. Le lien entre aventure individuelle et destin historique est notamment assez mal assuré.
Canal Plus

LES PASSAGERS DE LA NUIT
(DARK PASSAGE)

États-Unis. 1947. 1 h 46. Réal. : Delmer Daves. Int. : Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Agnes Moorehead, Bruce Bennett.

Historiquement la première adaptation d'un roman de David Goodis, qui collabora lui-même d'ailleurs à la préparation du film. Un des meilleurs (parce que des plus pertinents) exemples d'utilisation de caméra subjective, pour un film très dense, mis en scène avec beaucoup d'intelligence. Un des plus grands moments de l'histoire du film noir.
Mardi 15 - FR3 - 23 h

PIXOTE, LA LOI DU PLUS FAIBLE
(PIXOTE, A LEI DO MAIS FRACO)

Brésil. 1980. 2 h 05. Réal. : Hector Babenco. Int. : Fernando Ramos Da Silva, Marilia Pera.

Film de fiction profondément ancré dans le réel, tant par l'origine de ses interprètes que par le sérieux de l'enquête menée avant réalisation, *Pixote* apparaît comme une œuvre sensible et grave, qui sait éviter la plupart des pièges inhérents à sa nature même. Le balancement entre document et fiction est assuré sans heurts et permet l'émergence d'un film émouvant et conséquent (sauf, bien sûr, pour ceux selon lesquels les deux termes ne peuvent en aucune mesure être associés).
Canal Plus

PRÉPAREZ VOS MOUCHOIRS
France. 1977. 1 h 48. Réal. : **Bertrand Blier.** Int. : **Carole Laure, Gérard Depardieu, Patrick Dewaere, Michel Serrault.**

C'est sans doute avec ce film que Bertrand Blier est parvenu à trouver réellement le ton qui lui convient le mieux, cette façon très personnelle (et très littéraire) d'aborder récit, dialogues et personnages. Et si *Préparez vos mouchoirs*, n'atteint peut-être pas tout à fait les sommets auxquels parviendront *Buffet froid, Beau-père* et *Notre histoire*, il n'en témoigne pas moins d'une maîtrise et d'une originalité qui ne peuvent être le fait que d'un grand cinéaste.
Lundi 7 - TF1 - 20 h 35

QU'EST-CE QUI FAIT COURIR DAVID ?
France. 1981. 1 h 37. Réal. : **Élie Chouraqui.** Int. : **Francis Huster, Charles Aznavour, Nicole Garcia, Magali Noël.**

Après un beau premier film, ouvertement mélodramatique, Élie Chouraqui s'essaye ici au mélange de tons. Son style, léger, agréable, convient parfaitement à un scénario soigné, mais parfois un peu conventionnel. Le résultat n'est pas déshonorant, mais seulement un peu vain, d'autant qu'à l'arrivée, on ne sait toujours pas ce qui fait courir David.
Mardi 8 - FR3 - 20 h 35

LA SCARLATINE
France. 1983. 1 h 35. Réal. : **Gabriel Aghion.** Int. : **Brigitte Fossey, Christophe Malavoy, Stéphane Audran.**

Comme cela arrive très souvent, le pittoresque, trop recherché, trop appuyé, du milieu décrit submerge peu à peu le récit et interdit à ses ramifications d'irriguer le film. Résultat, un film parfois intéressant (le portrait de l'enfant notamment), souvent irritant, à la limite de la complaisance.
Canal Plus

UNE CHAMBRE EN VILLE
France. 1982. 1 h 30. Réal. : **Jacques Demy.** Int. : **Dominique Sanda, Richard Berry, Danielle Darrieux, Michel Piccoli, Fabienne Guyon.**

Loin d'une polémique parfaitement vaine, le film de Jacques Demy apparaît comme un des plus aboutis de son auteur. Variation pleine de virtuosité autour d'un thème ouvertement mélodramatique, *Une chambre en ville* ne risque en aucune mesure de réconcilier adversaires et partisans du cinéaste. Inutile de voir le film si l'on en accepte pas le principe et si l'on veut se montrer sourcilleux envers le traitement musical.
Canal Plus

UNE SEMAINE DE VACANCES
France. 1980. 1 h 42. Réal. **Bertrand Tavernier.** Int. **Nathalie Baye, Gérard Lanvin, Michel Galabru, Philippe Noiret.**

Non dépourvu de qualités de sensibilité et d'observation, le film de Bertrand Tavernier, portrait d'une jeune professeur de français en crise, frôle la miévrerie en de nombreuses occasions : le tableau qu'il brosse du monde dans lequel s'inscrit son personnage est d'une sérénité telle que les problèmes auxquels se heurte la jeune prof peuvent paraître bien artificiels, pour un public non sensibilisé priori. La sincérité du cinéaste n'est cependant pas à mettre en cause.
Dimanche 6 - TF1 - 20 h 35

LE VOYAGE FANTASTIQUE
(FANTASTIC VOYAGE)
États-Unis. 1966. 1 h 40. Réal. **Richard Fleischer.** Int. : **Raquel Welch, Edmond O'Brien, Donald Pleasence, Stephen Boyd.**

Une bonne idée de départ (des médecins miniaturisés sont injectés dans le corps d'un savant), de très beaux décors, une mise en scène tout ce qu'il y a de costaud, un excellent petit film.
Lundi 21 - FR3 - 20 h 35

LE GUIDE DU CINEMA

Trois volumes d'initiation à l'Histoire et l'esthétique du cinéma

par Gaston Haustrate

Aux Editions Syros, collection « Les Guides culturels Syros »

★ UNE HISTOIRE DU CINEMA à la portée de tous !

★ Premier volume : 1895 à 1945
★ Deuxième volume : 1946 à 1967
★ Troisième volume : 1968 à 1984 (à paraître en avril 1985)

Les deux premiers volumes : 134 F (franco de port)

En libraire ou directement à :
CINEMA 84
7, Rue Cadet
75009 Paris

Il était mille fois, il sera encore...

par Evelyne Caron-Lowins

Qu'en est-il du cinéma fantastique à ce jour ? Certains en ont fait le point (1), d'autres le feront encore. Après avoir oscillé au bon vieux temps du structuralisme entre le merveilleux, la science-fiction et bien d'autres divisions contestables repérées en littérature par Tzvetan Todorov, il apparaît plus que jamais difficile de cerner ses frontières. Toutefois à la suite de plusieurs courants et de maintes invasions, on voit se profiler, fêtes de Noël obligent, une sorte de flux fortement teinté de merveilleux, d'un merveilleux qui s'inscrit dans une tradition populaire que l'on veut folklorique, celle des contes de fées. Qui dit Noël dit enfants, leurs aspirations, leurs rêves. Des rêves roses ou noirs, des rêves roses qui virent au noir mais débouchent systématiquement sur une fin heureuse.

N'en est-il pas de même du conte de fées ? Alors déferle soudain sur nos écrans un bestiaire fantastique composé d'une floppée d'animaux qui parlent, d'une légion d'immenses peluches destinées à venir au secours de gamins charmants.

Un peu d'Histoire. 1977, première étape : *La Guerre des Étoiles* que suivront deux volets, *L'Empire contre-attaque* et le *Retour du Jedi*. Transposons dans l'espace les récits de nos cinq ans ; deux valeureux chevaliers volent au secours d'une princesse, cette fois, féministe. Autre influence parallèle, littéraire celle-là, le retour de l'Heroic Fantasy qui a bien repris de la graine, fées, sorcières, magiciens y déploient leurs bénéfiques ou sinistres pouvoirs dans une atmosphère de violence guerrière. Bientôt allait venir *E.T.*, film charnière qui remet tout en cause, balayant la vague des psycho-killers, les vampires archaïques et les loups-garous qui n'en finissent plus de se transformer dans un déluge d'effets spéciaux et un déferlement d'hémoglobine. L'horreur commence à céder du terrain. Dépassés les humoristiques créatures de la Cantina, évanouis les preux chevaliers à l'épée magique, bonjour les enfants qui rêvent et qui rêvent de quoi ? Des bons vieux contes d'autrefois.

Christmas story de Bob Clark.

(1) « L'année du cinéma fantastique 84-85 » par Guy Delcourt (en collaboration avec divers spécialistes) chez Bedérama.

« ... les chevaliers volent au secours de la princesse... » (*Le retour du Jedi* de Christian Marquand et *Les rues de feu* de Walter Hill.)

Voici le temps des petits génies précoces qui abandonnent leurs ordinateurs et délaissent les accents du rock and roll pour retrouver avec jubilation les mythes surgis de la nuit des temps. *Electric Dreams* se veut conte de fées pour ordinateur, *Les Rues de feu,* fable pour les enfants du rock and roll. Walter Hill définit lui-même son film : « Le chef de la bande enlève la Reine du Rythme alors qu'on fait appel au Chevalier solitaire ». Mais ce véritable « melting pot » de la production ne s'arrête pas là. On y voit brusquement, et pourquoi pas, revenir (contesté parfois) le père Noël. Comme si on voulait nous y faire croire de force. Retrouvez l'espoir, citoyen, si l'avenir vous semble trop gris !

Certes il y a de quoi y croire au père Noël avec le développement fabuleux de la technique et la prédominance des effets spéciaux qui illuminent le cinéma comme un sapin. Déploiement d'argent, déploiement de talents, tout scintille et tout brille. *J'ai rencontré le père Noël* comme dirait Karen Cheryl, il s'appelle dollar et technologie ; il se prépare quelque part aux États-Unis un richissime *Santa Claus* que nous ne verrons que l'an prochain, pour la période des fêtes comme se doit. Mais il faut un support au rêve et c'est encore dans les vieux manuscrits, vétustes parchemins, qu'on le trouve, en ce sempiternel réservoir de fantasmes que l'on nomme inconscient collectif et qui produit, sortis du chaud creuset, les contes. Réservoir où ont puisé les plus grands chercheurs pour classifier, étiqueter, analyser (2).

Noël est là de *Christmas Story* (à mettre un peu à part car l'action, plus réaliste, se déroule en 1940) à *Histoire sans fin* en passant par *Nemo* et les intrépides *Gremlins* (3). Il nous arrive une irrepressible vague d'histoires que l'on voudrait nous faire croire jamais contées mais qui rabâchent ou ânonnent des péripéties connues par cœur. Histoires, rêves, rapport au réel, rapport à l'imaginaire, brusquement tout se mêle et nous laisse bouche-bée comme devant une vitrine de jouets.

« J'ai des ailes, j'ai des ailes, j'ai des ailes ! » ou la philosophie Spielberg

Depuis *E.T.* (trouvaille du malin Spielberg !), les héros sont des enfants. En un temps du fantastique on les avait cru diaboliques, passés brusquement de leur innocence légendaire à l'état de montres. Dès lors ils chevauchent des dragons blanc gigantesques, se mettent au service des dames en robe de lumière, subissent les sévices de sorciers, qui, aux yeux des endurcis de la Hammer, apparaissent comme de véritables guignols. Signe de fuite du temps, signe du retour à l'enfance (oserions-nous dire régression) le fait est là. Extirpé de son contexte violent et douteux de l'Heroic Fantasy, de l'extrapolation sans limite de la science-fiction, pas si loin que cela par contre du mysticisme des légendes du Graal prôné par Boorman (qui a produit *Nemo*), le conte de fées sévit avec son arsenal de pacotille et de poudre (d'or) aux yeux. L'arsenal des rois des effets spéciaux, des princes, non plus du maquillage, cela se réfère à l'horreur, mais des maquettes qui permettent aux personnages de planer à la moindre occasion. N'oublions pas qu'après les exploits de *Supergirl,* véritable fée-clochette (il suffit pour s'en persuader de regarder l'affiche française) nous suivrons un jour les mésaventures de Peter Pan concotées par... Spielberg, bien sûr. *Gremlins* remplace *E.T.* dans notre galaxie américanisée. Ne décrit-on pas aux USA ces dantesques lutins comme des E.T. avec des dents lorsqu'ils se présentent sous leur jour maléfique ?

Mais que dit *Gremlins* ? Et en cela il nous paraît sympathique, que chacun n'est pas beau

(2) Bibliographie sommaire ayant servie à cet article de près ou de loin :
Tzvetan Todorov « Introduction à la littérature fantastique », éditions Poétique/Seuil.
Bruno Bettelheim : « Psychanalyse des contes de fées », Livre de poche.
Marc Soriano : « Les Contes de Perrault, culture savante et traditions populaires », éditions Gallimard. Bibliothèque des Idées.
Pierre Mabille : « Le Miroir du Merveilleux », éditions de Minuit.
Vladimir Propp : « Morphologie du conte », éditions Point.

et gentil et que Noël n'est pas drôle pour tout le monde. Et quoi encore ? Que le Mogwaï si attendrissant se change, au cas où l'on ne respecte pas les trois commandements (rapport aux trois vœux si significatifs du conte de fées où tout va par trois), non pas en citrouille mais en de terribles démons carnassiers. « En conséquence, l'enfant est livré sans défense aux pires de ses angoisses. Si notre peur d'être dévoré se matérialise sous la forme d'une sorcière, il est facile de s'en débarrasser en la faisant rôtir dans un four », déclare Bruno Bettelheim. Voilà qui évoque une séquence mémorable de ce petit chef-d'œuvre d'animation. Ces redoutables farfadets (il faudrait se reporter à la connotation mauvaise des elfes des légendes irlandaises) n'aspirent qu'à une chose : chanter avec les nains lors d'une projection fort mouvementée de *Blanche-neige*, référence suprême !

Lorsque l'on sait qu'il s'est fait en Angleterre *The Company of Wolves* (inédit) mêlant l'histoire du Petit Chaperon rouge à de somptueuses et sanguinaires séquences de loup-garou digne de la Hammer comme de Joe Dante, tous les espoirs nous sont permis. Les contes de fées pour la plus grande joie de Bruno Bettelheim se mettraient-ils désormais à perdre de leur miévrerie (celle qu'on leur confère dans certaines exploitations).

Miroir ouvre-toi

Un enfant rêve, il s'appelle Nemo, une petite fille, Rosaleen, rêve *(The Company of Wolves)*, le jeune Bastien dérobe un livre interdit en raison de ses pouvoirs dangereux (*Histoire sans fin)*. Le voilà qui transpose, le petit Bastien, les personnages de son dur réel sur des créatures de contes, retrouvant ainsi le principe fondamental du *Magicien d'Oz*, lui-même calqué sur le « Alice » de Lewis Caroll (4). Le cinéma fantastique aurait-il rencontré le merveilleux pour en arriver là à ce déploiement fantasmagorique tablant sur le visuel, toute violence et sexualité gommées (ce qui ne veut pas dire que celles-ci ne se retrouvent pas si l'on gratte un peu le symbole). Spielberg avait bien annoncé la couleur lui qui, dans son sketch de *La Quatrième Dimension*, délivre un message (touchant d'ailleurs) : « Même à l'ultime étape de votre vie, retrouvez

« ... le conte de fées avec son arsenal de pacotille... » (*Nemo* d'Arnaud Selignac.)

(3) Noter les termes employés dans les titres originaux : story ou dream. C'est pour cela que dans ces cas précis nous les avons conservés.
(4) Les usines Disney, après l'échec du vénéneux *La Foire des Ténèbres* de Jack Clayton et *Splash* entrevoient un somptueux *Return to Oz* produit par Gary Kurtz (*La guerre des étoiles, Dark Crystal*, etc.)

« ... le livre interdit... »
(*Histoire sans fin*
de Wolfgang Petersen.)

votre âme d'enfant et envolez-vous vers des contrées imaginaires (le paradis ?), comme si elle pouvait nous aider à affronter la guerre et la mort. Qui sait ? »

Cette théorie ne serait guère contredite par Bettelheim, lui qui croit au pouvoir des contes de fée pour préparer l'enfant au contact avec le réel. Mais si ce principe vaut pour l'enfant, il est plus contestable pour l'adulte. Le problème du spectacle tout public se trouve posé. Que le cinéma cherche à rameuter un public de plus en plus jeune ne fait aucun doute. Le jeune est un client potentiel intéressant surtout aux États-Unis. Il est difficile de ne pas songer au slogan « Votre enfant m'intéresse ». Adopter systématiquement un enfant pour héros peut paraître une sorte de racolage à l'identification. Laissons le doute, comme Peter Pan, planer.

Émerveiller, s'émerveiller

Finalement cette vague nouvelle n'a rien inventé. Inspirée d'« Alice au pays des merveilles » et de son alter ego, *Le magicien d'Oz*, elle se classe dans le merveilleux cinématographique quelque part entre les « Mille et une nuits » et le péplum (mythologie gréco-romaine transposée jusqu'à la dénaturation). Il faudrait un livre entier pour définir le merveilleux cinématographique toujours évanescent. Le courant en question ne serait donc que bâtard. Il apparaît en fait issu de divers pays : *Gremlins*, USA ; *Histoire sans fin*, Allemagne ; *Nemo*, association France et Grande-Bretagne, enfin, la patte (du loup) anglaise avec *The Company of Wolves*. La philosophie Spielberg a fait des petits partout dans le monde. Bâtards n'étaient pas les dessins animés de Walt Disney sans cesse reprojetés, bâtardes n'étaient pas les transpositions directes des contes tels *Peau d'âne*, *Le Petit Poucet*, programmés sur les chaînes de notre télévision nationale pour les fêtes (en compagnie du *Magicien d'Oz*). Les nouveaux contes de fée accumulent les références. Le « Fantasia » de *Histoire sans fin*, le Yonderland *Nemo*, l'étrange forêt aux loups de *The Company*. Nous ne sommes pas directement plongés dans le merveilleux, ces nouvelles versions utilisent le principe du fantastique et s'inserrent au départ dans un contexte réel. Nemo s'endort dans Manhattan puis monte dans un ascenseur-fusée à la Jules Verne, Bastien, déçu par un entourage parental médiocre, s'empare de l'objet magique qui lui permet traverser le miroir, Rosaleen en fermant les yeux se voit transportée dans les contrées

« ... les objets se mettent à parler... » (Le mange-pierre de *L'histoire sans fin.*)

« ... pour la morale, le héros grandit ...
(*Spalsh*, de Ron Howard.)

FILMS CITÉS

LA GUERRE DES ÉTOILES (Star Wars), de George Lucas, USA, 1977.
L'EMPIRE CONTRE-ATTAQUE (The Empire stikes back), d'Irwin Kershner, 1980.
LE RETOUR DU JEDI (Return of the Jedi), de Richard Marquand, USA, 1983.
E.T. (E.T.) de Steven Spielberg, USA, 1982.
ELECTRIC DREAMS (inédit), de Steve Baron, USA, 1984.
LES RUES DE FEU (Streets of Fire), de Walter Hill, USA, 1984.
J'AI RENCONTRÉ LE PÈRE NOËL, de Christian Gion, France, 1984.
SANTA KLAUS (en production), de Jeannot Szwarc
CHRISTMAS STORY (Christmas Story), de Bob Clark, USA, 1984.
L'HISTOIRE SANS FIN (The Never Ending Story), de Wolfgang Petersen, Allemagne, 1984.
NEMO (Dream One), de Arnaud Selignac, coproduction France/Grande-Bretagne, 1984.
GREMLINS (Gremlins), de Joe Dante, USA 1984.
SUPERGIRL (Supergirl), de Jeannot Szwarc, USA, 1984.
BLANCHE-NEIGE de Walt Disney, USA, 1938.
THE COMPANY OF WOLVES, de Neil Jordan, Grande-Bretagne, 1984.
LE MAGICIEN D'OZ (The Wizard of Oz), de Victor Fleming USA. 1939.
LA QUATRIÈME DIMENSION (The Twilight Zone), sketch de Steven Spielberg : « Kick the Can », 1983.
PEAU D'ANE, de Jacques Demy, France, 1970.
LE PETIT POUCET, de Michel Boisrond, France, 1972.
SPLASH (Splash), de Ron Howard, USA, 1984.

évoquées par les récits de son aïeul. A chaque fois, par quelque subterfuge classique, s'effectue le passage du réel à l'imaginaire (toujours selon le principe Alice/Oz). *Supergirl,* venue d'un monde imaginaire, la planète Argo-City, fait, comme *E.T.,* le chemin à l'envers, être surnaturel, elle se trouve propulsée dans un monde réel, un monde qui ressemble bel et bien au nôtre. La science-fiction semblerait poser le postulat à l'envers selon le principe de l'extra-terrestre en visite parmi nous.

« Étant donné que les animaux vagabondent librement dans le vaste monde, n'est-il pas naturel que, dans les contes de fées, ils soient capables de guider le héros au cours de sa quête qui l'entraîne vers des endroits très éloignés »... « Pour la pensée animiste, les animaux non seulement ressentent et pensent comme nous, mais les pierres elles-mêmes sont vivantes ; être changé en pierre signifie simplement qu'on reste silencieux et immobile pendant un certain temps. En suivant le même raisonnement, il est tout à fait crédible que les objets, jusque-là silencieux, se mettent à parler et donner des conseils. » Ces grandes vérités énoncées par Bettelheim, toujours, s'appliquent parfaitement à des personnages comme Monkey dans *Nemo,* comme Falkor ou le gigantesque Mange-Pierre dans *Histoire sans fin.* De l'autre côté du miroir se découvre le même lot de personnages inventés pour la circonstance ou déjà connus parce que mythiques : des bons et des méchants, des fées et des sorcières, des magiciens figures de pères donateurs d'objets magiques (l'Auryn) et des animaux dispensateurs de bons conseils ainsi que la sempiternelle princesse à sauver parce qu'avec elle le monde dépérit et glisse vers un néant symbolisant à plaisir l'Apocalypse qui nous menace. En bout de course, presque toujours, le monde imaginaire absorbe son visiteur. Nemo part avec Alice vers le Yonderland, Bastien rejoint l'impératrice, non plus sous l'aspect d'Atreyu, mais sous le sien propre, l'amoureux fou de *Splash* choisit de suivre sous les eaux sa ravissante Madison de sirène (princesse enfermée, elle, non pas dans une tour, mais dans un aquarium par de méchants savants).

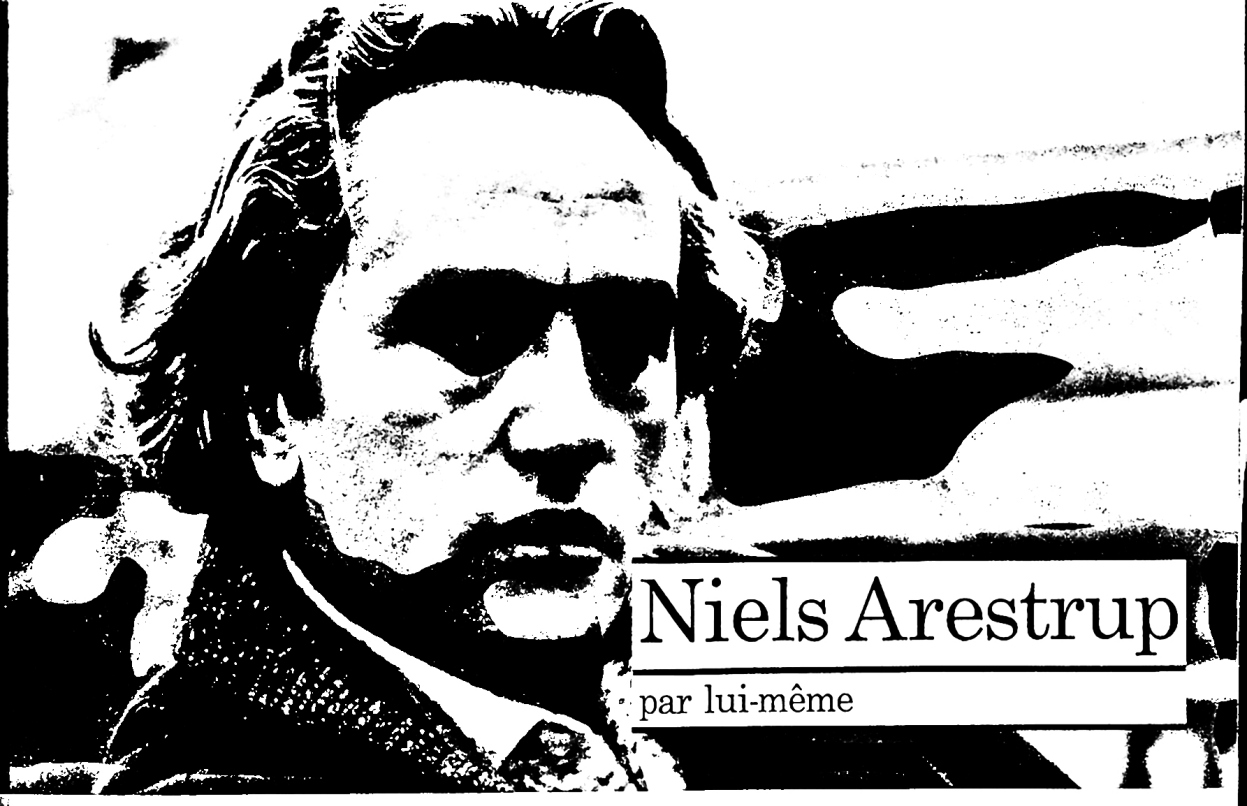
Il faut noter que, pour la moralité, lorsqu'il s'agit de relations amoureuses, le héros grandit (Nemo par magie devient un jeune homme) ou est un adulte *(Splash)* ou bien encore rencontre une princesse de son âge (*Histoire sans fin*). Point de relations douteusement pédophiliques dans ces films pour enfants.

La hotte de papa Spielberg

En conclusion, le genre merveilleux au cinéma se définit un peu comme le conte par la description d'un certain nombre de fonctions peu variables. « On peut observer que les personnages des contes merveilleux, tout en restant très différents dans leur apparence, âge, sexe, genre de préoccupations, état civil et autres traits statiques et attributifs accomplissent tout au cours de l'action les mêmes actes – ceci détermine le rapport des constantes avec les variables. Les fonctions des personnages représentent des constantes, tout le reste peut varier. » (Vladimir Propp. « Morphologie du conte ».)

Ces quelques pages n'auront réussi qu'à donner des directions destinées à déboucher sur une analyse plus profonde de ce courant, sorte de renouveau d'un fantastique fortement teinté de merveilleux. « Il existe un merveilleux pur » qui, de même que l'étrange, n'a pas de limites nettes... Dans le cas du merveilleux, les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite. Ce n'est pas une attitude envers les événements rapportés qui caractérise le merveilleux mais la nature de ces événements « semble une bonne définition donnée par Todorov, en ce qui concerne le genre ». La qualité des films cités n'a pas été prise en compte, seul le phénomène a été constaté. Chacun selon sa subjectivité jugera car on ne peut nier qu'il existe une part de plaisir variable suivant la capacité individuelle à rêver ou à... retomber en enfance. Disons que Steven Spielberg, nouveau papa Noël, aura su redonner au spectateur blasé des années quatre-vingts la possibilité de s'émerveiller.

E. C.L.



Niels Arestrup

par lui-même

Le théâtre et le cinéma

J'ai commencé à prendre des cours chez une femme qui exerça jusqu'en 1971-1972, Tania Balachova, décédée depuis. Laurent Terzief, Delphine Seyrig et Bernard Fresson avaient suivi ses cours, des gens qui manifestaient une certaine exigence. Le hasard m'a amené vers elle, je l'avais vue lors d'une interview à la télévision et je m'étais alors dit : si je devais faire un jour du théâtre, si je m'autorisais à croire que c'est possible, j'irais la voir. J'ai suivi des cours chez elle durant deux-trois ans. Ensuite, j'ai travaillé avec Andréas Voutsinas pendant un an. J'ai eu assez vite la chance de connaître Jean Phillibert qui dirigeait une troupe de théâtre à Chateauvallon. Toute l'année, nous jouions des classiques dans de petits théâtres de la région. Ensuite, de retour à Paris, j'ai passé une audition et j'ai rencontré un imprésario, Serge Rousseau, qui m'a présenté à André Barsacq qui montait Crime et Châtiment *et qui cherchait Raskolnikov. C'était en 1973, la première fois que je jouais à Paris.*

Le théâtre représente un terrain d'aventure, un lieu où l'acteur peut exprimer réellement sa personnalité. On peut mal interpréter mes propos et s'imaginer que je dis cela par mépris ou pour créer une espèce de distance avec le cinéma. Il n'en est rien. Tout dépend bien sûr des gens avec qui on travaille. Au théâtre, après le lever de rideau, l'acteur est responsable du plaisir du public, le cinéma ne pourra jamais lui procurer cette sensation. La représentation théâtrale correspond à un grand tunnel fou et je revendique ce plaisir intense. En tout cas, il ne faut pas comparer d'une manière rigide car il est délicat de dissocier deux amours. La liberté de l'acteur connaît des limites sur un plateau de cinéma, il est obligé d'avoir des jouissances extrêmement rapides et courtes, en fonction de dépendances extérieures et techniques. A la limite, le cinéma nécessite davantage de lucidité et « d'intelligence » puisqu'on demeure toujours conscient du fait de jouer un personnage, dans un plan de vingt secondes, on ne peut atteindre ce décalage qui fait que l'on devient réellement un autre. Au théâtre, on frôle parfois des zones inconscientes. En définitive, le cinéma semble plus difficile et exige de nombreux calculs. Je prends maintenant beaucoup de plaisir au cinéma, contrairement à quelques années auparavant, lorsque j'avais le choix entre ouvrir la porte à une grande vedette et partir vite ou tourner un premier rôle dans des films marginaux coulés d'avance. Depuis peu, j'interprète de vrais personnages dans des films qui ne sont pas des ghettos. Je ne regrette absolument pas certains de ces films qui, pour des raisons diverses de distribution et de promotion, étaient condamnés.

Seuls
de Francis Reusser.

La rencontre avec Francis Reusser

J'ai fait deux films avec Francis Reusser, Le grand soir *et* Seuls. *Le premier se clôt sur la fin de la parole et du discours, le second s'appuie sur le regard, l'écoute et les solitudes partagées. De l'un à l'autre, l'évolution de mon personnage s'avère très intéressante. Francis m'avait repris car il voulait marquer sa propre évolution à travers la même image, donc le même acteur. Avec Francis, ce fut vraiment une renconre d'hommes, de vie et d'amitié, nous nous correspondions. C'était le reflet d'une certaine génération.*

L'univers d'un auteur : Marco Ferreri

Je ne sais toujours pas bien comment on peut aborder Marco Ferreri. D'abord, quand on le rencontre, il faut accepter des choses non évidentes, il joue quelquefois au grand ours, au grand singe. Il ne veut pas manifester son envie de travailler avec vous et peut paraître méprisant. Au début, j'ai perdu pied. Nous avons d'abord tourné en Sicile durant trois semaines, je me retrouvais avec deux grandes dames du cinéma et il ne m'a absolument rien fait faire pendant quinze jours. Je regardais les autres tourner sur le plateau et il m'observait. C'était profondément perturbant. De temps en temps, il me faisait ouvrir une porte ou descendre trois marches. De plus, il n'encourage pas et n'émet aucun commentaire. Je me sentais paumé et bien entendu c'est ce qu'il recherchait pour mon personnage ; je devais me sentir exclu de la relation entre les deux femmes comme je devais me sentir exclu d'une relation avec lui, du tournage, d'un pays et d'une langue étrangère. Cela revient à une forme de conditionnement terriblement difficile. Je savais seulement que mon personnage s'appelait Gordon, était amoureux fou d'Hanna Schygulla et devait mourir à un moment non déterminé. J'étais une sorte de « condamné à mort » quotidien. Au fur et à mesure, en tournant, un rapport de confiance s'est établi entre nous et en fonction de mon travail. Au bout de trois semaines, cela a complètement balancé et nous étions tout le temps ensemble. J'ai perçu ce personnage comme étant, de tous ses films, le plus proche de lui. C'est le « futur homme », non autorisé, celui qui choque ou scandalise. En Italie surtout, les gens ont refusé cette image d'homme jugé « faible ». Ce film a rencontré une incompréhension. A mon avis, c'est son film le plus impudique et le plus personnel. Il opère un déshabillage des sentiments et du cœur au sujet des relations entre les hommes et les femmes comme peu de metteurs en scène osent en faire. Le futur est femme *représente dans son œuvre une page de plus qui n'a de sens que par rapport à la page précédente. A mon avis,*

Ferreri va certainement passer maintenant à autre chose.

Ornella Muti, Hanna Schygulla et moi étions assez isolés et n'avions pas de relations spécifiques entre nous. Marco ramasse la totalité, tout passe par lui. Il exige une totale disponibilité des acteurs, il établit des rapports de charme avec chacun en fonction de la scène à tourner. Ce conditionnement marche fantastiquement bien, c'est étonnant. Après une série d'étapes, je me suis laissé porter par le film et ce fut une grande joie. Je pense que si je n'avais dû faire qu'un film dans toute ma carrière, le fait d'en avoir tourné un avec lui représente quelque chose de formidable. J'ai la sensation d'avoir travaillé avec l'un des cinq ou six auteurs réels du cinéma et j'en suis heureux.

Un personnage tiraillé entre deux femmes avec Caroline Huppert

Dans le film de Caroline Huppert qui va sortir bientôt, Signé Charlotte, *je suis à nouveau entouré de deux femmes. J'interprète un homme de trente-cinq ans qui croit avoir trouvé son équilibre. Il a une femme, un enfant, une belle maison à Ville-d'Avray avec un jardin, un chien... Christine Pascal y est sa femme. Il est violoniste, fait de la publicité et vit bien. A vingt-cinq ans, à l'époque où il n'avait aucune certitude, il vécut un grand amour. Cette femme (Isabelle Huppert) réapparaît et lui demande de l'aide. Quand on a trouvé son confort et son équilibre, c'est très dur de voir surgir chez vous, dans votre maison, d'anciennes bouffées de passion. Il est obligé de se mettre à retrouver des gestes et des automatismes d'il y a dix ans, tout en essayant de préserver ce qui croit être son bonheur. Il lui accorde deux-trois jours pour l'emmener à la frontière espagnole. Le film suit leur balade.*

Je joue encore un personnage mal dans sa peau, un type qui hésite entre deux vies, tiraillé entre revivre une passion et vivre son petit bonheur à coups d'accommodements. C'est un homme angoissé qui ne sait pas très bien comment s'en sortir aujourd'hui avec les femmes. J'appartiens à une génération qui a connu des bouleversements et qui a commencé à devoir réfléchir à ces nouveaux rapports. Je m'aperçois que ce problème revient très souvent dans les personnages que j'interprète. Il faut arriver à établir un rapport intelligent avec les femmes, il faut rester optimiste, contrairement à Ferreri.

Signé Charlotte *est le premier film-cinéma de Caroline Huppert. C'est une histoire d'amour et de tendresse avec du rythme, de l'humour et de l'émotion. J'ai adoré travailler avec Isabelle Huppert, nous nous sommes parfaitement entendus. On a dit plein de choses fausses sur cette actrice. Le plus drôle est que nous étions*

Le futur est femme de Marco Ferreri.

tous deux persuadés que l'autre était difficile. Nous étions sur la même longueur d'ondes et nous avons aimé faire ce film ensemble.

Une nouvelle image avec Robert Kramer

Je viens de tourner Diesel *de Robert Kramer avec Richard Bohringer, Roland Blanche, Agnès Soral, Xavier Delluc et Gérard Klein. On n'a jamais fait en France un film comme celui-là, une sorte de bande dessinée américaine nouvelle vague avec un traitement de l'image tout à fait particulier. Il parle de la violence tout en utilisant l'humour. C'est complètement décadent, kitsch et n'a rien à voir avec* Mad Max. *Kramer est un grand cinéaste qui va le prouver avec ce film. Il se déroule en 2030, après qu'il se soit passé des événements définitifs. Il y a la ville et, en dehors, le bled. Dans la ville, les gens vivent des rapports très structurés et établis. Des tueurs professionnels sont chargés de remettre dans le « droit chemin » donc de tuer ceux qui ne respectent pas la loi. On les lâche comme des animaux. Je suis le chef des tueurs. Je casse mon image, je suis sûr de moi, dégueulasse à un point extrême et je change totalement d'apparence physique avec mon maquillage et ma crinière de lion. Ce film ne passera pas inaperçu.*

Une fausse réputation

On m'a forgé une mauvaise réputation uniquement due à l'accident parisien de Mademoiselle Julie *qui a dépassé le cadre du théâtre. Cet événement s'est transformé en un drame qui m'a collé longtemps à la peau. Les gens me croient insupportable et ils sont étonnés lorsqu'ils travaillent avec moi. Le rapport entre deux acteurs peut être difficile, cela n'a pas fonctionné avec Isabelle Adjani à cause de torts sans doute réciproques. Elle venait au théâtre espérant y trouver plus de calme qu'au cinéma, or elle est devenue oppressée et angoissée par la pression des journalistes et par tout ce qui a été monté autour. Nous nous sommes bien entendus pendant les répétitions, puis cela s'est envenimé. On en a fait tout un plat ! Le problème réside dans le fait qu'elle en a rajouté et a tenu des propos très méchants qui montrent davantage sa propre douleur. Lire dans les journaux des déclarations aussi dures à mon sujet ne fut pas facile à encaisser. En fait, il ne n'est rien passé d'exceptionnel et normalement ce genre de conflit passe inaperçu. Plus le temps passe, moins ce problème m'intéresse.*

Aujourd'hui, l'on me découvre. On ne connaît pas les acteurs de théâtre et au cinéma je n'avais fait que des films marginaux ou des

Signé Charlotte
de Caroline Huppert.

rôles inintéressants. Je ne vais pas vers les gens par timidité (un cliché vrai). Je suis absolument incapable dans ma vie personnelle et professionnelle de faire le moindre effort car j'aurais toujours l'impression de déranger. C'est une maladie dont je suis fortement atteint. On a dit plein de choses désagréables sur moi mais je n'ai pas envie d'adopter une démarche de justification.

Le danger des classifications

Il reste difficile pour un acteur de sortir d'une image parce qu'on ne l'autorise pas à montrer autre chose. Chacun est classé dans une cellule avec un qualificatif : violent, tendre, amusant. On ne choisira pas un acteur dramatique pour faire du comique car on vous rétorquera qu'il y a des acteurs comiques. On ne va pas prendre Richard Bohringer pour jouer le rôle de Michel Blanc et tenter un coup. Cela peut davantage se passer dans l'autre sens comme pour Coluche. Au théâtre, c'est complètement différent, il y existe la possibilité de casser véritablement les images et l'acteur est moins catalogué qu'au cinéma. Il paraît qu'il ne faut pas dérouter le public. Depuis quinze ans, Belmondo est celui qui réalise le plus d'entrées dans le cinéma français. J'ai la chance de l'avoir rencontré. Encore quelqu'un sur qui on dit beaucoup de clichés ! On le considère comme un imbécile parce qu'il fait des films commerciaux, les choses ne sont pas si simples. Quand on devient un produit du cinéma, il est certain qu'on est paralysé par le fait d'avoir un public. A partir du moment où un acteur entre dans le concept d'avoir son public, il fait tout pour continuer à être aimé de celui-ci. Même s'il en a envie, l'entourage financier et économique de Belmondo ne l'autorisera pas à changer d'orientation. Sa tentative sur Stavisky *d'Alain Resnais fut un échec.*

Les journalistes différencient les acteurs dits intelligents, de bonne réputation, et les cons qui se complaisent dans le commercial : ceci est bien trop schématique.

Imaginons que Diesel *de Robert Kramer marche, qu'on me balance en tant que tueur et qu'à partir de là on me propose quinze rôles similaires, je ne sais pas si je serais assez fort pour refuser. Tant qu'on ne vous a pas offert quatre cents briques pour un film, on n'a pas le droit d'en parler. Dire que je refuserais un film commercial demeure une banalité et je ne suis sûr de rien dans ce domaine. On me dit parfois que mes choix sont intelligents et non compromettants. C'est fou, il se trouve simplement que je dois inspirer ou attirer des gens qui ont envie de me faire faire certaines choses tandis que je n'inspire pas les autres. En fait,*

FILMOGRAPHIE DE NIELS ARESTRUP

CINÉMA

*1973 : **Miss O'Gynie et les hommes fleurs** de Samy Pavel.*
*1974 : **Stavisky...** d'Alain Resnais,*
***Je, tu, il, elle** de Chantal Akerman.*
***Le grand soir** de Francis Reusser,*
***Lumière** de Jeanne Moreau,*
***Demain les mômes** de Jean Pourtalé.*
*1976 : **Les apprentis sorciers** d'Edgardo Cozarinsky,*
***Si c'était à refaire** de Claude Lelouch.*
*1977 : **Plus ça va, moins ça va** de Michel Vianey.*
*1979 : **La chanson de Roland** de Frank Cassenti,*
***La dérobade** de Daniel Duval.*
*1980 : **La femme flic** d'Yves Boisset,*
***Seuls** de Francis Reusser,*
***Du blues dans la tête** d'Hervé Palud.*
*1984 : **Le futur est femme** de Marco Ferreri,*
***Signé Charlotte** de Caroline Huppert,*
***Diesel** de Robert Kramer.*

THÉÂTRE (entre autres)

***Crime et châtiment** d'André Barsaq.*
Hôtel Baltimore.
***Platonov** de Gabriel Garrant.*
***La Cerisaie** de Peter Brook.*
La dernière nuit de l'été.
***Mademoiselle Julie** de Jean-Paul Roussillon. Repris par Andréas Voutsinas.*
***Don Juan** de Maurice Bénichou.*

je n'organise pas, je ne refuse pas cinq Verneuil, je ne reçois tout simplement pas ce genre de scénarios. Je n'ai pas de plan de carrière, je la mène grâce à des rencontres. Je n'ai jamais eu l'impression d'être dirigé, quelquefois conditionné comme avec Ferreri, dirigé non. Les metteurs en scène ne s'intéressent pas à cela, ils considèrent qu'une fois qu'ils vous ont engagé, la direction d'acteurs s'arrête là. Ils savent ce dont vous êtes capable et n'attendent pas autre chose. En général, ils ne vous aident pas à changer de registre.

La passion d'un métier

Je ne vois pas de metteurs en scène avec qui je rêve de travailler. Évidemment, je pense à Truffaut parce qu'il avait une forme d'authenticité et de pureté qui a traversé le cinéma et qui me touchait beaucoup. Je n'ai jamais pu travailler avec lui et je le regrette. Bien entendu, je pourrais dire que Resnais, Rohmer Rivette sont de grands cinéastes avec qui j'aimerais tourner, pourtant ce n'est pas spécialement le cas. Je n'ai pas de coup de foudre dans le cinéma. Bergman me touche au niveau des fibres, il demeure mon seul grand rêve, à des années-lumière. J'ai été bercé par le cinéma américain des années 1960-1970 qui propulsa toute une génération d'acteurs comme De Niro, Nicholson, Hoffman... J'aime leur façon de jouer et de se comporter face à une caméra. Même aux États-Unis, je ne pourrais pas dire que j'aimerais absolument travailler avec un cinéaste particulier.

Un jour, je me laisserais peut-être tenter par la mise en scène de cinéma éventuellement, mais surtout de théâtre.

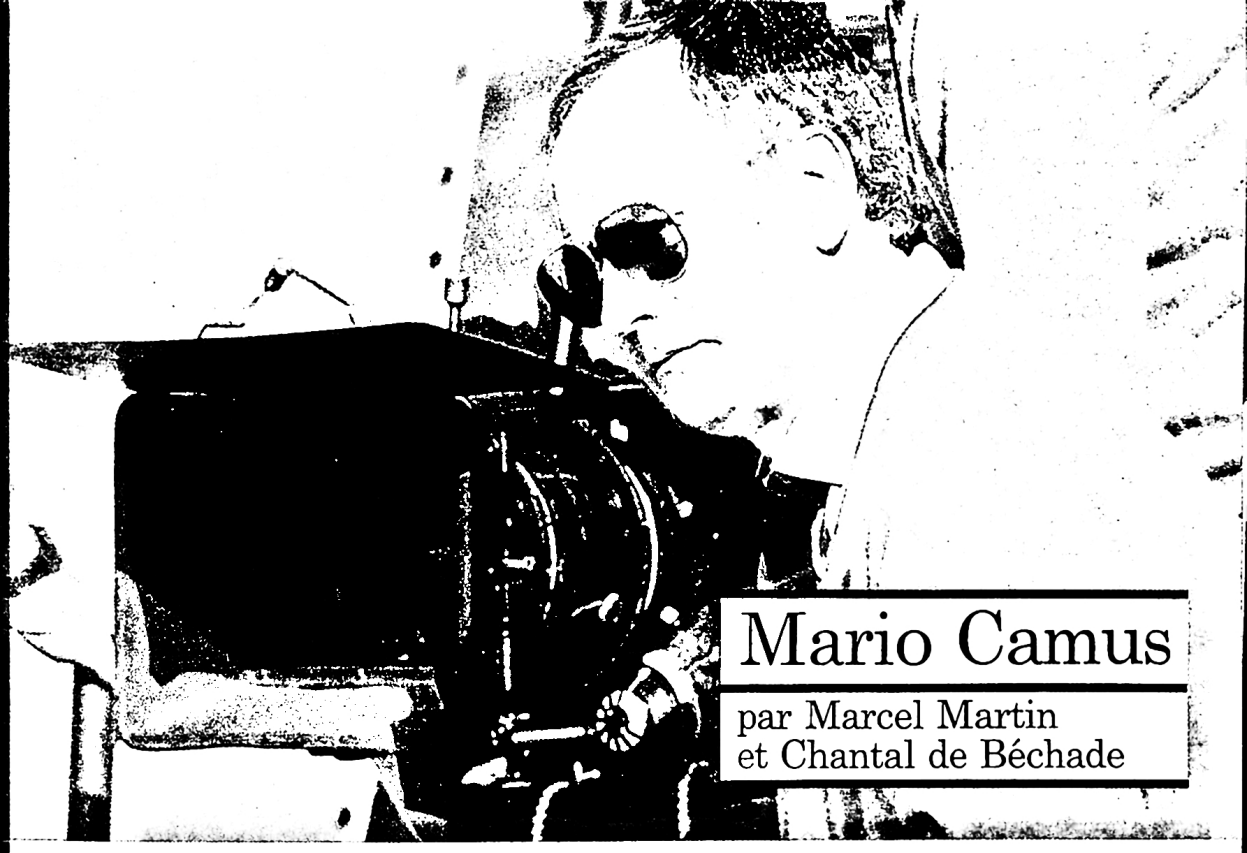
En fait, je ne planifie pas et je réagis en fonction de ce que l'on me propose. Incapable de faire un mouvement vers quelqu'un, je ne ferai donc pas la démarche. Un jour peut-être, quelqu'un viendra avec un sujet, je verrai alors.

Il y a beaucoup d'acteurs avec qui j'aimerais travailler. Il y a Maurice Bénichou qui a mis en scène Don Juan, et les Bouffes du Nord qui représentent beaucoup pour moi. Claude Évrard, Maurice Bénichou et moi avons décidé de prendre la direction d'un théâtre. Ainsi, pendant quelques années, nous aurons une base sur laquelle nous pourrons monter des spectacles et faire jouer les comédiens que nous aimons. Dans et à partir de ce lieu, j'espère trouver cette solidité dont j'ai besoin. Nous sommes réunis par le même métier, la même passion et le désir de les exercer de la même façon.

Je souhaiterais vivement travailler avec Patrice Chéreau dont j'admire l'œuvre. Il ne veut peut-être pas de moi ! Je suis très jaloux de Michel Piccoli, un grand ami, sollicité par Chéreau. Piccoli, voilà un acteur qui a fait des choix. Il aurait pu continuer à jouer les séducteurs et suivre une route toute tracée. Au contraire, il se remet continuellement en question et il prend des risques, c'est rare. Je suis un privilégié car au moins je joue. Je trouve effrayant de dire qu'il n'existe pas de talents méconnus. Ceux-ci n'ont jamais eu la chance de rencontrer quelqu'un ou quelque chose qui engendrent une situation où ils puissent s'exprimer. Par définition, on ne les connaît pas mais on n'a pas le droit de nier leur existence. Sans la chance, rien n'arrive dans ce métier.

J'ai envie d'interpréter de nombreux auteurs dont Shakespeare que je n'ai jamais joué et également des contemporains. La facilité consiste à affirmer qu'il n'y a plus d'auteurs aujourd'hui, c'est faux. Je ne suis pas fermé et je n'ai pas de désirs limités ou d'idées fixes. Je garde une certitude : je ne lâcherai jamais le bout d'une planche de théâtre, j'en veux à fond et jusqu'au bout. Si cela se passe bien, j'aurai toujours le théâtre et je ferai certains films ; s'ils me rendent aussi heureux que les trois derniers que j'ai tournés ce sera formidable. Je ne désire plus entreprendre les deux en même temps, j'alternerai.

Propos recueillis par Danièle Parra



Mario Camus

par Marcel Martin
et Chantal de Béchade

Les saints innocents

Les poings dans les poches

L'Espagne n'a pas fini d'exorciser ses fantômes. A l'époque franquiste, elle nous envoyait des messages chiffrés, comme *Mort d'un cycliste*, *Le bourreau* ou *La cousine Angélique*, sur le désarroi des esprits sous la terreur. Le cadavre du dictateur était à peine refroidi que surgissaient des pamphlets accusateurs lancés comme des provocations contre un passé encore tabou, comme *Les longues vacances de 36* ou *La portée noire*, dénonçant la permanence des tentations fascistes. Au fil des années, l'analyse du cauchemar s'est faite plus audacieuse et plus nuancée, avec *Démons dans le jardin* d'Aragon et *Les yeux bandés* de Saura par exemple. Et voici que Mario Camus nous fait toucher du doigt la puissance et la persistance du féodalisme, ordre social fondé sur la propriété et la religion, et nous fait comprendre comment ce « désordre établi », apparemment immuable depuis des siècles, a pu engendrer le franquisme lorsqu'il s'est senti menacé dans sa survie.

L'action des *Saints innocents* se situe dans les années soixante en Extremadure, région rude et aride où des propriétaires fonciers d'un autre âge continuent à régner sur des métayers soumis à un servage qui perpétue des rapports de classes où la dialectique du maître et de l'esclave semble figée dans une Histoire arrêtée. Cas de figure extrême, peut-être, mais qui a valeur de symbole et dont le titre du film souligne les références quasi bibliques.

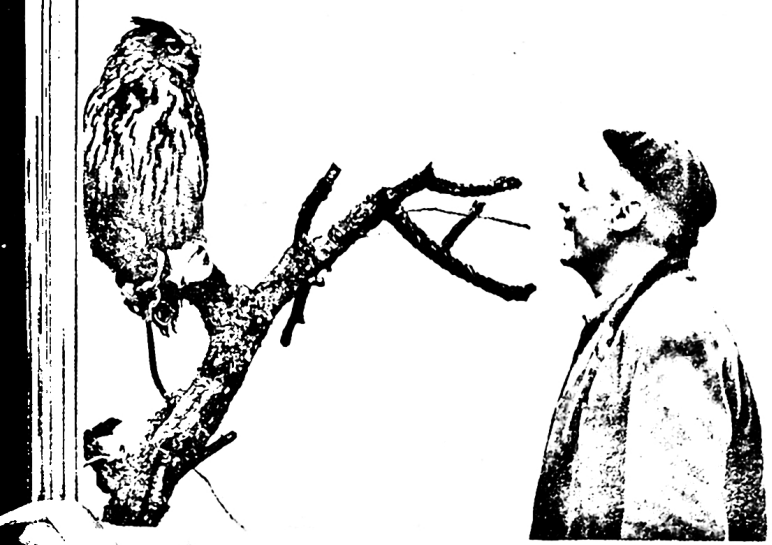
Le récit est conduit de manière non chronologique, comme un puzzle dont les morceaux s'emboîtent peu à peu jusqu'à former un tableau de mœurs et une fresque sociale. Une famille d'aristocrates de la ville (dont la doyenne est une marquise pour qui « tout va très bien », comme disait la chanson) y exploite une famille de métayers entièrement à sa merci : le père, la mère, trois enfants dont une fillette handicapée qui gémit comme un animal blessé, et le frère de la femme, un idiot

LOS SANTOS INOCENTES

Espagne. 1984. 1 h 45. Prod. : Julian Mateos. Dist. : CIC. Réal. : Mario Camus, d'après le roman de Miguel Delibes. Img. : Hans Burmann. Mus. : Anton Garcia Abril. Mon. : José Maria Biurrun. Int. : Alfredo Landa (Paco, le trapu), Francisco Rabal (Azarias), Terele Pavez (Regula), Belen Ballesteros (Nièves), Juan Sachez (Quirce), Susana Sanchez (la « toute petite »), Agata Lys (Dona Purita), Agustin Gonzalez (Don Pedro, l'expert), Juan Diego (monsieur Ivan), Mary Carrillo (madame la Marquise), Maribel Martin (Miriam), Jose Guardiola (monsieur de la Jara).

de village, un « innocent » inoffensif et résigné comme un chien battu mais qui sera pourtant le seul à se révolter.

Quatre retours en arrière structurent le scénario, centrés successivement sur le fils, qui revient du service militaire, sur sa sœur, que l'intendant du domaine prend chez lui comme bonne à tout faire, sur le père, qui doit faire les quatre volontés du fils de famille passionné de chasse, et sur l'oncle idiot qui dépose sans vergogne des étrons dans tous les coins de la propriété. Le garçon et la fille décideront de partir à la ville pour échapper à cet esclavage, le père, jambe cassée à la suite d'une chute, devra pourtant servir de chien de chasse au maître en clopinant sur ses béquilles, et l'oncle, poussé à bout par le meurtre gratuit de la chouette qu'il a apprivoisée, se fera l'instrument d'une vengeance quasi divine contre le patron de droit divin.



Mario Camus, dont c'est le dix-septième film, est un grand professionnel : il a obtenu un Ours d'Or à Berlin l'an passé pour son film précédent, *La ruche*, et sa technique est parfaite. Même un peu trop parfaite car on ne ressent pas devant *Les saints innocents* la moindre émotion esthétique : c'est du cinéma sur papier glacé, sans défauts mais sans surprise. Mais ce style de froide objectivité est, il faut bien l'admettre, en plein accord avec le propos du film : la description, sans pathétique ni moralisme, d'une accablante réalité où l'arrogance des uns est à la mesure de la soumission des autres, où les plus impitoyables rapports de classe n'engendrent que l'acte de justice d'un demeuré. Ce film très pur et très fort, mais un peu anonyme dans son traitement plastique, a été distingué Cannes par le prix d'interprétation, amplement mérité, attribué conjointement à Alfredo Landa (le père) et Francisco Rabal (l'idiot), tous deux remarquables dans l'incarnation d'une morale ancestrale de résignation qui aura pourtant, certain jour d'automne, commencé à vaciller.

Marcel Martin

Entretien avec Mario Camus

« ... bienheureux les cœurs purs... »

– Quel a été votre itinéraire de cinéaste jusqu'à ce film ?

Je suis né à Santander en 1935, un an avant la début de la guerre civile espagnole. J'ai vécu dans cette ville jusqu'à l'âge de dix-huit ans, j'y ai fait mes études primaires. Après, je suis allé à Madrid où j'ai étudié le Droit. Puis, en 1956, je suis entré à l'école officielle du cinéma. A cette époque, les élèves étaient Saura, Picasso, Patino... toute une génération de cinéastes. Dès que j'y suis entré, j'ai eu l'occasion d'écrire le script d'un film de Saura Los Golfos... *J'ai continué à collaborer avec lui, mais on avait toujours des problèmes de censure ; il y a des choses qu'on n'est jamais arrivé à réaliser. J'ai fait mon premier film en tant que réalisateur en 1963, puis, à partir de là, d'autres avec assez de liberté pour pouvoir faire ce que je voulais. Mais j'ai aussi fait des films commerciaux : dix-sept en tout. A partir de 1970, j'ai commencé à réaliser des œuvres plus personnelles qui me ressemblent davantage. Voilà mon histoire, racontée d'une façon rapide.*

– On ne peut pas parler de votre film sans parler de l'Espagne franquiste ; sans penser au Caudillo. Est-ce un sujet qui était inconcevable avant le changement de régime ?

Pas tellement. Je vais vous expliquer quelque chose : ce n'est pas l'histoire de l'Espagne de Franco ; c'est l'Espagne de toujours. Naturellement, ça se passe sous le franquisme, mais aussi dans l'Espagne éternelle, cette relation entre le seigneur, le paysan et l'employé. Sauf à une certaine époque de la guerre civile où la république n'existait pas, c'est une histoire de toujours qui ne date pas de ces dernières années.

– Vous représentez la famille des paysans, comme une famille de simples qui accepte facilement la soumission. Est-ce que, à l'heure actuelle, cela vous semble une situation importante à dénoncer ?

C'est une situation de « contestation » sociale et de démence. Naturellement, dans cette démence, elle ne peut pas être juste. Mais je prétends que ce n'est pas seulement un film sur la folie. Je voudrais que ce soit une histoire naturelle, une histoire qui puisse se passer n'importe où dans le monde, plus générale ; non spécifiquement située dans une partie de l'Espagne.

– Il y a une dimension largement onirique dans votre film. Un personnage tel que celui d'Azarias que joue Fransisco Rabal, est directement issu du Panthéon des grands acteurs poétiques... Pourriez-vous préciser un peu son personnage et sa situation ?

Pas si je le fais vite... Le personnage d'Azarias à sa propre identité, mais il sert aussi à ce que l'histoire commence. C'est un fou, un irrationnel pour faire ce qu'il a fait...

BIOFILMOGRAPHIE DE MARIO CAMUS

Scénariste de *Los Golfos* et *Llanto por un bandido*.

Metteur en scène de dix-sept films dont : *Young Sanchez* (1963), *Con el Viento solano* (1975), *Los Pajaros de Baden Baden* (1975), *Los dias del pasado* (1976), *La Colmena* (1982).

Il a réalisé plusieurs séries de télévision dont *Fortunata y Jacinta* de Pérez Galdos.

– Il possède quand même une forme de réalité concrète face à la maladie, face à cet enfant anormal qui a été envoyé pour expier peut-être leur forme d'inculturation...

J'ai peut-être employé un mauvais mot : dans cette région, ces gens-là, on les appelle « innocents ». Des individus un peu arriérés mentalement, infantilisés... Azarias est un vieil enfant. Ce qu'il pense n'est pas compliqué. Il aime ce qu'il voit : les oiseaux, les fleurs, la nature. Il n'est pas sorti de la vie simple, il n'est pas rentré dans le monde complexe des adultes. Voilà sa personnalité.

– C'est un personnage qui est poétique, mais aussi scatologique... C'est assez surprenant, surtout pour un film espagnol...

La scatologie est une chose que les enfants et les vieux pratiquent. C'est une sorte de pureté. Il prend les choses naturellement comme le ferait un animal. Le mot « fou » n'est pas bon, car cette révolution anarchiste qu'il pratique est seulement celle d'un enfant...

– Qui malgré tout a une morale et qui venge l'honneur de toute cette famille d'innocents. En rétablissant un équilibre, en se vengeant, en éliminant le « seigneur » qui allait continuer peut-être à maintenir toute cette société dans l'ignorance et l'esclavage...

Je crois que non ; c'est un simple cri de protestation de sa part dans la situation qui est la sienne.

– On a l'impression que c'est une transition : ce qui va se passer en Espagne ne sera plus jamais comme avant à partir du moment où Azarias venge l'honneur de sa famille...

Quand on fait un film, on le projette sous plusieurs angles et chaque spectateur le voit un peu différemment. Ici, il y a certaines choses très précises que vous avez remarquées. Ce crime, cette mort appelée vengeance l'élèvent déjà à une autre dimension. Il n'empêche : la révolte importante n'est pas celle d'Azarias. C'est celle des deux jeunes, qui n'accepteront pas de continuer à vivre comme « avant ».

– Qu'avez-vous voulu exprimer justement à travers le départ des enfants de la ferme, eux qui aspirent à une autre vie, peut-être même plus difficile : l'usine pour la fille, le chômage éventuel pour le fils.

C'est une suite logique. En Espagne, dans les années soixante-dix, les jeunes abandonnaient la campagne et partaient à la ville. Ce que le cinéma italien a raconté dans Rocco et ses frères *de Visconti.*

– C'est aussi le refus de la religion, c'est aussi dire carrément qu'elle est un obstacle à l'évolution sociale.

C'est une interprétation peut-être un peu trop sociologique de mon film, l'Église a toujours été avec les vainqueurs, avec les riches, surtout à cette époque et en Espagne...

– C'est aussi une remise en cause des phalangistes...

Non ! Non ! Là, vous extrapolez !... Ça, ça appartient déjà à l'histoire politique de mon pays. Le fascisme et le phalangisme ont apporté une révolution... Non pas qu'ils l'aient faite mais dans leur programme ça existait. Naturellement il n'y avait aucune idéologie là-dessous. Ça ne s'est pas passé comme ça : il y a le dictateur et ses amis, les riches et la haute classe qui régnaient et les autres qui étaient tout en bas... Mais ça n'a rien à voir ni avec cette revanche, ni avec l'idéologie. Ils étaient partis pour faire une réforme agraire. Ils ne l'ont pas faite, mais ils en avaient l'idée.

– Comment avez-vous voulu utiliser Alfredo Landa plutôt connu comme acteur comique ?

C'est un acteur fantastique. Son physique est parfait pour le rôle. Dans un rôle dramatique, je ne l'aurais pas fait jouer aussi bien que dans la comédie.

– Est-il possible de résumer votre film en un mot. Est-ce une fable paysanne Une fable poétique ou est-ce plutôt une fable politique ?

C'est tout. Je veux raconter tout. Parce qu'en faisant un film on peut tout raconter : même une histoire poétique... On raconte tellement de choses que, naturellement, il y a tout dans ce film...

– Vous vous sentez proche, comme je l'ai évoqué, des réalisateurs avec lesquels vous avez débuté : Carlos Saura...

Le cinéma que fait Saura est essentiellement différent du mien. Avant, on travaillait ensemble. Maintenant je crois que Saura est en train de changer. Je ne sais pas où il va... Peut-être un jour on se rencontrera de nouveau, mais tous les films qu'il a fait depuis la fin des années soixante sont des films auxquels je ne m'identifie pas du tout.

– Vous considérez-vous comme un réalisateur indépendant ?

Je me sens indépendant maintenant parce que je vis dans un pays où je suis libre... Je crois qu'en ce moment le cinéma espagnol est formé de beaucoup de personnes très différentes. Mais tous ont une même préoccupation : faire en sorte que le public tombe amoureux d'un cinéma qui raconte des histoires espagnoles.

Propos recueillis par Ch. de B.

Théo Angelopoulos

par Raphaël Bassan
et Marcel Martin

Un analyste de la Grèce

De par la renommée internationale qu'il a acquise, Théo Angelopoulos apparaît comme la figure majeure, incontournable, du cinéma grec, un cinéma dont peu de noms nous viennent spontanément à l'esprit (Nikos Koundouros, Michael Cacoyannis...). Dans ses six longs métrages, tournés en un peu moins de quinze ans, l'auteur traite toujours des réalités – au sens large et polysémique du terme – de son pays. Ses fictions s'inscrivent très souvent dans l'Histoire qu'elles prennent comme matériau de base. Seule exception : La reconstitution *(1970), entièrement axée sur le présent. Ce regard porté sur le passé de la Grèce ne serait pas en soi d'une grande originalité si Angelopoulos ne l'avait mis en scène (c'est vraiment le cas de le dire ici) à travers une écriture originale, fondée sur un dosage subtil de plans fixes et de plans-séquences, qu'il élabore et affine de film en film. Cette option esthétique non naturaliste lui permet, entre autres, de changer le temps de la narration, dans la continuité d'un même plan, sans avoir recours du didactique flash-back ou au commentaire explicatif. La filmographie d'Angelopoulos est fondée sur le cycle, tant au niveau formel que thématique. Mais c'est avec* Voyage à Cythère *(1984), semblable sur bien des points à* La reconstitution, *son premier long métrage, que la boucle semble (provisoirement se refermer et nous autorise, peut-être, à esquisser une vision globale de cette œuvre majeure du 7e Art.*

« ... entièrement axée sur le présent... »
(La reconstitution)

Comme nous l'avons déjà signalé dans ces pages mêmes (voir notre « carte blanche », n° 400 de « La Revue du Cinéma », p. 31), les auteurs modernes, ambitieux, qui continuent à travailler sans faire de concessions à la mode ou à l'industrie, sont des gens solitaires. Il n'est par exemple d'aucune utilité de comparer Wim Wenders, Théo Angelopoulos, Jean-Marie Straub, Jacques Rivette ou Raoul Ruiz entre eux. Les rares recoupements qui en résulteraient, comme la constatation du retour à une certaine « photogénie », à une certaine mise en valeur de l'image pour elle-même chez la plupart d'entre eux, s'avéreraient trop superficiels pour rendre compte du travail spécifique de chacun de ces cinéastes. Angelopoulos et ses collègues savent qu'ils œuvrent dans un milieu en majorité hostile à leurs recherches, jugées comme insuffisamment fonctionnelles.

« ... un fait divers politique ancré dans les années trente... » *(Jours de 36)*

Du néoréalisme au cinéma de résistance

Lorsque *Les chasseurs* (1977) ont été présentés au public, on a écrit qu'il s'agissait là du dernier opus d'une trilogie comprenant déjà *Jours de 36* (1972) et *Le voyage des comédiens* (1974). En fait, si l'on jette un regard rétrospectif sur l'œuvre d'Angelopoulos, on voit qu'elle débute par un drame individuel situé de nos jours *(La reconstitution)* puis se poursuit par un fait divers politique ancré dans les années trente *(Jours de 36,* 1972). Arrive après ce qu'on peut, sans conteste, considérer comme un diptyque : *Le voyage des comédiens,* qui prend en compte les événements sociopolitiques agitant le pays entre 1939 et 1952 à travers une « mémoire populaire », et *Les chasseurs,* un autre parcours historique, se développant de 1949 à 1977, et vu, cette fois-ci, à travers le regard de la bourgeoisie compradore. Si le déplacement géographique est toujours présent dans *Alexandre le Grand* (1980), les faits décrits, eux, se déroulent sur un très court laps de temps. Ici, ce n'est plus l'Histoire qui constitue le sujet principal de la fiction mais la critique d'une certaine utopie issue des rêves libertaires du XIXe siècle. *Voyage à Cythère* s'articule dans un lieu quasi unique et examine la Grèce des années quatre-vingts : l'angle d'approche n'est pas aussi éloigné de celui emprunté jadis par l'auteur dans son premier long métrage.

Tourné en 1970, en pleine période de dictature, *La reconstitution* opte pour une esthétique assez dépouillée, proche encore des leçons d'un certain néoréalisme. Dans de nombreux pays où prédomine un cinéma commercial abrutissant, de telles références sont alors monnaie courante chez les plus conscients des metteurs en scène (cf. : *La vache,* de l'Iranien Dariush Mehrjui, 1968, et *L'espoir,* du Turc Yilmaz Güney, 1970). Cette « opera prima » d'Angelopoulos est fondée – comme beaucoup de ses pellicules – sur un événement réel que l'auteur retravaille. « Je suis parti d'un fait divers très précis : dans un petit village d'Epire, qui date de l'Antiquité, une femme et son amant ont tué le mari qui venait de rentrer d'Allemagne où il travaillait comme ouvrier. Ils l'ont enterré dans la grange et ont planté des oignons dans la terre fraîchement placée. Puis j'ai fait mon enquête, je suis allé au village et j'ai questionné les gens, je n'ai obtenu que des bribes de renseignements, je n'avais ni commencement ni fin à cette histoire, si bien que lorsqu'il s'est agi de la reconstituer, j'ai opté pour le morcellement narratif (1). »

En dehors de son dépouillement, le film obéit à une construction assez classique fondée sur une série de flashes-back qui mêlent l'interprétation de la police et celle des (présumés) coupables au propre regard de l'auteur. Ce thème de la confrontation de plusieurs points de vues, de plusieurs mémoires, forme la base et fournit la clé du fameux diptyque sur l'histoire de la Grèce. *La reconstitution* demeure une œuvre à fin ouverte, à l'image de ces pièces de théâtre que l'on répète dans les bandes de Jacques Rivette et que l'on ne joue (presque) jamais. Mais cette pellicule nous sensibilise, comme un reportage, à la réalité rurale de la Grèce de 1970 : la vie misérable de la femme demeurée seule après le départ de son mari, son désir d'indépendance, et la haine qu'il suscite parmi la gent féminine du village. Le film est sombre, nocturne et, déjà, quelque part, étouffant. En dehors d'une certaine hétérogénéité des éléments narratifs utilisés – mélange des temps

(1) Entretien réalisé par Gérard Langlois pour « Les Lettres françaises » (27.7.1971).

et des sources d'information mais qu'un œil exercé arrive à synchroniser –, *La reconstitution* ne relève pas encore de l'orthodoxie angelopoulosienne du plan-séquence, à l'exception de la dernière image d'une longueur inhabituelle et qui expose, sous un angle différent, un épisode connu du drame : l'arrivée du mari chez lui.

Si nous considérons *La reconstitution* comme un *noyau* (une *surface stable*), dans la mesure où tous les événements se passent dans le village, à l'exception d'une échappée du couple suspect en ville, mais qui est de peu d'importance pour la fiction, nous pouvons affirmer qu'avec *Jours de 36*, ce dernier commence à se fragmenter. A travers un fait réel – un député est retenu en otage par un prisonnier, ancien indicateur de police accusé du crime d'un syndicaliste –, Angelopoulos bâtit une « œuvre symphonique » à plusieurs dimensions qui nous renseigne sur l'état de la Grèce à la veille de la prise du pouvoir par le général Metaxas, en 1936. Bien sûr, on peut établir un parallèle avec la dictature des colonels, en 1972, date de tournage du film. Il est évident que la nécessité de s'exprimer par ellipses et métaphores, pour échapper à la censure, a favorisé, d'une certaine manière, le style particulier du réalisateur. Le noyau, qui représente ici la porte de la prison où se trouvent Sofianos et son otage, génère une série d'actions satellites, notamment les joutes oratoires que se livrent les responsables politiques pour savoir quelle attitude adopter face à cette situation. Décision sera prise, à la fin, d'abattre le malfaiteur. « La construction du film est assez étrange, avoue Angelopoulos, parce que j'essaie de nourrir cette anecdote prise comme point de départ par d'autres choses qui rentrent dans le corps même du film. Et chaque fois que l'intrigue du film risque de devenir une intrigue policière, je casse, j'arrête et je repars dans une nouvelle direction. On pourrait dire qu'il s'agit de la notion d'*andréiase*, c'est-à-dire que le film ne cesse pas de recommencer... Après le générique, on repart de très loin, si bien que ce qui a été dit et montré avant le générique semble ne pas avoir existé. Puis vient la scène de la prison, puis celle de l'inauguration du stade olympique. Cette dernière scène n'a rien à voir avec l'anecdote du film de même que par exemple la scène où la vieille est allée voir le chef du parti conservateur pour parler de son fils. Ces scènes, nombreuses dans le film, ont un rapport avec le film mais n'ont rien à voir avec l'anecdote de départ. Les situations sont ainsi renversées. Je fais un peu cela à la manière de Brecht qui disait : " Chaque morceau travaille pour soi et tout travaille pour tout ". Chaque morceau a des moments autonomes mais ces moments travaillent pour l'ensemble (2). »

En pleine dictature, Angelopoulos confectionne un « cinéma de résistance », tant par le thème traité (la relecture authentiquement politique d'un cas particulier à résonance sociohistorique) que par le langage utilisé (longs plans-séquences, dialogues minimums, aspects chorégraphiés des déplacements de groupes...). Le problème se pose de savoir quelle pertinence esthétique, quelle force autonome possède en soi cette écriture codée. Certains créateurs, comme l'Espagnol Carlos Saura, qui ont eux-mêmes pratiqué l'ellipse et l'allégorie à l'époque du franquisme, n'ont pas su se réadapter aux exigences nouvelles de la démocratie. Si le changement de régime influe sur les sujets traités par Angelopoulos *(Les chasseurs, Alexandre le Grand, Voyage à Cythère)*, il n'en altère pas l'originalité constitutive.

Histoire, mythe et mémoire

Commencé en février 1974, alors que pourrissait déjà le régime des colonels, *Le voyage des comédiens* est achevé en décembre de la même année, pendant que s'instaure une précaire démocratie. Présenté à la « Quinzaine des réalisateurs » de Cannes en 1975, le film impose d'emblée son auteur comme un maître du cinéma moderne. Fidèle à son principe de mise en parallèle de réalités hétérogènes, Angelopoulos bâtit son œuvre sur une interaction dialectique de trois récits différents, ou du moins de nature différente : une exposition d'événements politiques compris entre 1939 et 1952, la vie d'une troupe de théâtre qui traverse l'époque et l'introduction du mythe des Atrides comme élément de référence. « Ce sont là les deux premiers niveaux : la troupe et l'histoire. Le troisième niveau c'est le mythe des Atrides... Pourquoi ce mythe ? D'abord parce qu'il se trouve à l'origine de notre civilisation grecque. En introduisant le mythe des Atrides dans le récit même de ces années là, le mythe cessait d'être mythe pour devenir Histoire et s'abaissait ainsi au niveau de l'homme... Une autre utilité de ces mythes vient du fait qu'ils fonctionnent en tant que textes. Le film s'articule et progresse par une série de textes (3). »

L'œuvre d'Angelopoulos est suffisamment ouverte et polysémique pour autoriser, voire susciter, d'autres approches. Ainsi, Louis Seguin déplace-t-il les pôles signifiants du film : « L'unité de la fiction, dans *Le voyage des comédiens*, se divise en trois récits. Le premier est une chronique politique où, de 1939 à 1952, s'inscrivent en boucle (le périple commence et s'achève dans la même ville d'Aegion) treize années de la dictature de Metaxas... Le second est un mélodrame pastoral, « Golfo la Bergère », qui est tout le répertoire de la troupe et témoigne d'un retour dérisoire aux valeurs de l'" hellénisme ". Le troisième est un drame privé qui reproduit la fable des Atrides. Le directeur de la troupe est trahi par son épouse, dénoncé par son rival, fusillé et enfin vengé par Oreste et

(2) Entretien réalisé par Noureddine Ghali pour « Cinéma 75 », n° 201-202, septembre/octobre 1975, p. 197.
(3) Op. cit. p. 202.

« ... impose d'emblée son auteur comme un maître du cinéma moderne... »
(Le voyage des comédiens)

Électre, son fils et sa fille... L'Histoire n'est pas un récit continu, homogène, suivi. Comme le disait Engels, en commentant l'échec révolutionnaire de 1848, elle " donne tort " ; elle perturbe les projets, les mémoires, les discours ; c'est une " pratique ". Pour Angelopoulos, l'Histoire est ce qui entre, sans prévenir, par le côté... L'Histoire, avec la complicité du mythe, superpose son théâtre au théâtre de l'idéologie (à " Golfo "). Elle en brouille les contours, plus encore : le retourne (4). »

De *La reconstitution* à *Alexandre le Grand* se met en place une technique distanciatoire qui, partant de l'interprétation d'un fait divers relatif à une tragédie intime, aboutit à une symbolique abstraite qui s'attaque à des notions aussi difficilement cernables que l'Idée ou l'Idéal. Si le mythe est théâtralisé – tant par le fond que par la forme – dans *Le voyage des comédiens*, il n'est plus que conceptualisé dans *Alexandre le Grand*, film dans lequel les éléments constitutifs du noyau que nous évoquions plus haut atteignent à la plus grande altérité. Le responsable unique de ses œuvres est le réalisateur lui-même, et cela même s'il évoque la participation des paysans en tant que coauteurs de *La reconstitution* ou le recours aux mythes. Aussi, nous faut-il prendre comme simple postulat, ou tout au moins comme un élément facilitant l'analyse, le fait que *Le voyage des comédiens* refléterait une mémoire populaire (il est beaucoup trop maîtrisé pour échapper, de quelque manière que ce soit, à son auteur).

Le film, sorti en 1975, déplaît beaucoup à la nouvelle bourgeoisie. Désillusionné, Angelopoulos se met à regarder avec amertume l'après-dictature. Le cinéaste décide de compléter sa vision de l'histoire de la Grèce en l'éclairant sous l'angle qu'en ont les oppresseurs. Le point de départ des *Chasseurs* (titre métaphoriquement limpide s'il en est pour désigner les représentants de l'oligarchie) est donné par la découverte que font, le 31 décembre 1976, six représentants des classes dominantes : le cadavre encore sanguinolent d'un partisan mort en 1949. Cette confrontation incongrue conduit chacun des nantis (un industriel, un hôtelier, un député, un ex-communiste, un ex-préfet et un colonel) à se « confesser », ce qui nous vaut une coupe historique du pays englobant les années 1949 à 1977. Angelopoulos fait circuler le sens, au niveau formel d'abord, par l'emploi fréquent

(4) Louis Seguin dans « La Quinzaine littéraire » n° 223, 16 au 31 décembre 1975.

« ... une coupe historique du pays de 1949 à 1977... » *(Les chasseurs)*

de panoramiques circulaires qui prennent possession du lieu avant de s'immobiliser sur un personnage central. Autre forme de ponctuation utilisée : le travelling latéral, en particulier à diverses époques (en 1952, en 1964 et, à la fin, lors du dernier festin), qui marque les césures importantes. Nous voyons donc les épisodes historiques qui ont précédé la venue des colonels au pouvoir en 1967, ainsi que la logique qui les y a conduits. A la fin, les partisans ressuscitent et viennent tuer les « chasseurs ». Mais ce n'est qu'un fantasme. Rien n'aurait changé en profondeur dans le pays depuis la fin de la dictature. Les convives s'empressent d'aller enterrer le cadavre dans la neige et l'espoir du renouveau avec lui.

La fin des idéaux

Le trajet historique est brutalement interrompu avec *Alexandre le Grand* – dont l'action se situe en 1900 – qui se présente sous la forme d'une réflexion sur le pouvoir et l'utopie libertaire bafouée. Comme à l'accoutumée, Angelopoulos mêle des références culturelles fort dissemblables. Le film s'inspire d'abord de la figure charismatique d'Alexandre le Conquérant, mais en tant qu'élément familier présent à l'esprit de tous les Grecs et non comme modèle direct de représentation, puis d'un fait divers historique : l'enlèvement, à la fin du siècle dernier, de quelques aristocrates britanniques par un bandit nommé Alexandre. Il s'agit d'une parabole sur la perversion d'un idéal révolutionnaire corrompu par la soif du pouvoir. Évadé de prison, le « bandit » Megalexandros kidnappe des diplomates anglais afin d'obtenir de son gouvernement la restitution des terres aux paysans ainsi que la grâce pour lui et ses hommes. revient dans son village où l'instituteur organisé une commune sur le modèle proudhonien. Des anarchistes italiens se joignent au groupe : l'ébauche d'une nouvelle société semble bien amorcée.

Mais, pris au piège du pouvoir, Megalexandros et ses hommes écrasent les autres forces progressistes et font régner la terreur sur village. Angelopoulos nous offre, à travers film-ballet obsédé par la circularité, une très intéressante métaphore sur l'échec de construction d'une république libertaire cause de la présence d'un guide, d'un chef. C'est le mécanisme même de la confiscation du pouvoir populaire par un de ses membres, au détriment de la communauté, qui est ici analysé avec force, mais sans aucune forme de démonstrativité.

Une des constantes thématiques d'Angelopoulos est sa profonde « grécité ». Homme très cultivé, n'ignorant rien des autres cultures, l'auteur de *Jours de 36* investit tout son savoir dans l'élaboration d'une vaste fiction et d'une immense symbolique hellènes. Passant d'un réalisme à peine distancié *(La reconstitution)* à l'approfondissement de l'histoire contemporaine et des mythes *(Le voyage des comédiens)* et à la prise en compte d'archétypes sociopolitiques *(Alexandre le Grand)*, Angelopoulos revient, avec *Voyage à Cythère*, à une vision plus « anecdotique » des choses. A l'instar du mari-victime de *La reconstitution* qui, rentrant d'Allemagne, se sent étranger dans son village, qui gêne et qu'on assassine, le vieux Spyros, un ancien partisan (celui des *Chasseurs* revenu à la vie ?), pose le pied sur son sol natal après trente-deux ans d'exil. Le pays et ses proches ont changé, son entourage conteste les engagements de sa jeunesse. Le vieillard, dont l'identité n'est même pas prouvée, est contraint de repartir. *Voyage à Cythère* s'ouvre sur un cinéaste qui fait des essais ; on nous le présente comme le fils de Spyros, à moins que ce dernier ne soit le produit de l'imagination du metteur en scène. L'ambiguïté plane sur tout le film car, comme dans les autres bandes, des éléments antinaturalistes relativisent personnages et événements. « *Voyage à Cythère* apporte-t-il sa voix au moderne procès des Pères — dont l'héritage pèse très lourd parfois sur le présent... ? se demande Barthélémy Amengual. Non, car le Père ici, parfaitement impuissant, sans postérité spirituelle, n'est coupable de rien, si ce n'est de réveiller l'inquiétude et le trouble anciens dans une société qui, tant bien que mal, s'est réconciliée, s'est stabilisée sans lui, s'efforce d'endiguer aux moindres frais ses inévitables divisions (5). »

Profondément lié aux bouleversements que traverse son pays, toujours fidèle à sa manière de filmer envoûtante et théâtralisée (mais non théâtrale), Angelopoulos réajuste son regard sans céder à la facilité d'une écriture abâtardie par le désir de plaire à tout le monde et à n'importe quel prix. Il continue, comme ses collègues Robert Bresson, Jean-Marie Straub, Andreï Tarkovski..., à pratiquer un « cinéma de résistance ». Le fameux jeu de l'offre et de la demande, planifié par les marchands, lui semble tout aussi néfaste que la censure des dictateurs.

R.B.

« ... une parabole sur la perversion d'un idéal révolutionnaire... » *(Alexandre le Grand)*

(5) Barthélémy Amengual, dans « Positif » n° 281/282, juillet/août 1984, p. 100.

Biofilmographie de Théo Angelopoulos

Né le 27 avril 1936.
1953-59 : études de droit à la faculté.
1961-1964 : études en France à la Sorbonne.
1962-1963 : études à l'IDHEC.
1963 : réalise, avec des amis, un moyen métrage en 16 mm intitulé **Noir et blanc.**
1966 : réalise **L'homme idéal,** court métrage.
1964-1967 : Critique de cinéma au quotidien grec « Allagui ».
1965 : Commence un long métrage **Forminx Story,** avec le groupe de musiciens pop « Les Forminx », demeuré inachevé.

1968 : **L'ÉMISSION**
(I EKBOMPI). Grèce. n.b. 35 mm. 23 mn. **Réal. et scn.** : Théo Angelopoulos. **Img.** : Georges Arvanitis. **Son** : Thanassis Arvanitis. **Prod.** : Théo Angelopoulos. **Int.** : Théodore Katsadramis, Lina Triandafillou, Nicos Mastorakis. **Décors naturels. Tournage** : 1967-68 à Athènes. **1re sortie en Grèce** : octobre 1968.

1970 : **LA RECONSTITUTION**
(ANAPARASTASSI). Grèce, n.b, 35 mm, 1 h 50. **Réal., scn., et dial.** : Théo Angelopoulos. **Img.** : Georges Arvanitis. **Son** : Thanassis Arvanitis. **Mon.** : Takis Avnopoulos. **Décors naturels. Chansons et mus.** populaires. **Tourné** en mars-avril 1970 dans un village de l'Epire. **1re sortie en Grèce** : novembre 1970. **Prod.** : Georges Samiotis. **Dir. prod.** : Christos Palyannopoulos. **Int.** : Toula Stathopoulou (Eleni), Yannis Totsikas (le garde-champêtre), Thannos Grammenos (le frère d'Eleni), Fotopoulos (le mari), Iannis Balaskas (l'officier de police), Petros Hoïdas (le juge), Théo Angelopoulos (un journaliste), Alexandre Alexiou (un policier), Mersoula Kapsali (la belle-sœur), Nicos Alevras (l'assistant du procureur), Christos Palyannopoulos, Telis Samandas, Panos Papadopoulos.

1972 : **JOURS DE 36**
(IMERES TOU 36). Grèce, couleurs, 35 mm, 2 h. **Réal., scn. et dial.** : Théo Angelopoulos. **Collab. au scn.** : Petros Markaris, Thanassis Valtinos, Strakis Karras. **Img.** : Georges Arvanitis. **Mon.** : Vassili Siropoulos. **Déc.** : Mikes Karapiperis. **Son** : Thanassis Arvanitis. **Script.** : Lambros Papadimitrakis. **Ass.-réal.** : Nicos Koutelidakis, I. Fotiadis, Thanos Grammenos. **Musique et chants populaires. Tourné** en juin-juillet 1972 à Athènes et en Crète. **1re sortie en Grèce** : novembre 1972. **Prod.** : Georges Papalios. **Dir. prod.** : Georges Samiotis. **Int.** : Georges Kiritsis (l'avocat), Thanos Grammenos (le frère de Sofianos, chauffeur), Yannis Kandilas (le député Krilsis), Christoforos Chimaras (le ministre), Takis Doukakos (le chef de la police), Christoforos Nezer (le directeur de la prison), Kostas Pavlou (Sofianos), Petros Markaris, Christos Kalavrouzos, Petros Zarkadis, Vassilis Tsaglos, Thanassis Valtinos, Petros Hoïdas, Kostas Skikas, Iorgos Kiritsis, Erica Daropoulou, Alexis Boubis, Touta Stratopoulou, Iorgos Triffos, Iannis Smaragdis, Lambros Papadimitritakis, Titika Vlachopoulou, Kiriakos Katrivanos, Kostas Mandilas, Stathis Strakias, Nicolas Hatsigeorgiou, Kaiti Imbrohori, A. Zervou.

1975/75 : **LE VOYAGE DES COMÉDIENS**
(O THIASSOS). Grèce. Eastmancolor. 35 mm, 3 h 50. **Réal., scn. et dial.** : Théo Angelopoulos. **Img.** : Georges Arvanitis. **Déc. et cos.** : Mike Karapiperis. **Maquettes des cos.** : Georges Patsas. **Son** : Thanos Arvanitis. **Mon.** : Takis Daviopoulos, Georges Triandaphillou. **Script.** : Papadimitrakis, Takis Papayanides. **Ass.-réal.** : Takis Tatselis. **Mus. org. et arrang.** d'airs folkloriques révolutionnaires et chans. d'époque : Louikianos Kilaidonis. **Choix des textes des chansons** : Fotos Lambrinos. **Chansons** : Nena Mendi, Dimitris Keberidis, Ioanna Kourtsoglou, Kostas Messaris. **Prod.** : Georges Papalios Productions. **Prod. dél.** : Georges Samiotis. **Dir. prod.** : Stephanos Vlachos, Christos Papiyannopoulos. **Tourné** de février à mai et en novembre-décembre 1974. **1re sortie en Grèce** : octobre 1975. **Int.** : Eva Kotamanidou (Electre), Petros Zarkadis (Oreste), Vanghelis Kazan (Egisthe), Stratos Pachis (le père), Aliki Georgouli (la mère), Kiriakos Katrivanos (Pylade), Grigoris Evanghelatos (le poète), Maria Vassiliou (Chrysothémis), Yannis Firios (l'accordéoniste), Nina Papazaphiropoulou (la vieille), Alekos Boubis (le vieux), Kostas Styliaris (le chef de la milice), Georges Tsiffos (l'épicier).

1977 : **LES CHASSEURS**
(I KYNIGHI). Grèce. Eastmancolor. 35 mm, 2 h 45. **Réal., sujet et scn.** : Théo Angelopoulos. **Collab. au scn.** : Stratis Karras. **Img.** : Georges Arvanitis. **Mus.** Loukianos Kilaidonis. **Son** Thanassis Arvanitis. **Déc.** : Mike Karapiperis. **Cos.** : Georges Ziakas. **Mon.** : Georges Triantaphilou. **Construction manager** Nontas Vacalopoulos. **Ass.-réal.** : Takis Katselis, Nikos Triantaphilidis. **Script.** : Parmenion Livanidis. **Prod.** : Théo Angelopoulos, INA. **Prod. ex.** : Nikos Angelopoulos. **Dir. prod.** Stéphane Vlahos. **Int.** : Mary Chronopoulou (la femme de l'industriel), Eva Kotamanidou (la femme du colonel), Betty Valassi (l'hôtelière), Vanghelis Kazan (Savas l'hôtelier), Stratos Pahis (Yorgos Fandakis, l'entrepreneur), Aliki Georgouli (la femme de l'éditeur), Georges Danis (Diamantis, l'industriel), Ilias Stamatiou (Adonis Papadopoulos, l'éditeur), Christoforos Nezer (le politicien), Nikos Kouros (le colonel), Dimitris Kaberidis (le communiste), Lounas Cherelias procureur).

1980 : **ALEXANDRE LE GRAND**
(O MEGALEXANDROS). Grèce-Italie, couleurs, 3 h 30. **Réal., scn. et dial.** : Théo Angelopoulos. **Img.** : Georges Arvanitis. **Déc.** : Mikis Karpiperis. **Cos.** Georges Ziakas. **Mus.** : Christodoulos Haiaris. **Org.** : Stephanos Vlako. **Prod.** : RAI, ZDF, Angelopoulos Productions. **Prod. ex.** Phoebe Stavropoulou. **Délégué RAI à la prod.** : Lorenzo Ostuni. **Int.** : Omero Antonutti (Alexandre), Eva Kotamanidou belle-fille d'Alexandre), Grigoris Evanguelatos (l'instituteur), Mikhalis Yannatos (le guide), Laura de Marchi, Francesco Ranelutti, Brizio Montinaro, Norman Mozzato, Claude Betan (anarchistes italiens), Toula Stathopoulou (une femme), Thanos Grammenos (un homme du lage), Christophoros Nezer (M. Zelepsis), Ilias Zafiropoulos petit Alexandre).

1982 : **ATHÈNES OU TROIS VISITES A L'ACROPOLE**
Moyen métrage de 50 mn.

1984 : **VOYAGE A CYTHÈRE**
(voir texte de Marcel Martin).

Le nouveau cinéma grec

Retour en arrière

Les critiques grecs situent généralement en 1970 les débuts de l'épanouissement du « nouveau cinéma » dans leur pays. Pour Ninos Fenek-Mikelides, c'est la « décennie de la maturité » qui commence. Il écrit : « Les nouvelles tendances et la problématique qui l'avaient caractérisé depuis le milieu de la décennie précédente, et qui avaient été bloquées dans leur évolution par la dictature (instaurée en 1967), commencent à s'imposer de nouveau avec la stabilisation du régime des colonels et la liberté formelle accordée pour des raisons d'opportunisme politique par ce gouvernement. »

Pour Yannis Bakoyannopoulos, « cette période est conditionnée par le rapide recul et la disparition du vieux cinéma commercial d'*évasion* et par le développement simultané et la suprématie d'un nouveau cinéma *indépendant* ayant des buts artistiques ». Ces deux critiques constatent que l'explosion du nouveau cinéma coïncide avec la généralisation de la télévision qui soustrait progressivement au cinéma commercial son traditionnel public amateur d'évasion : de 137 millions de spectateurs en 1968, la fréquentation des salles va tomber à 34 millions en 1979.

Le début de cette ère nouvelle est marqué par la révélation de Théo Angelopoulos avec *La reconstitution*. Mais un bref retour en arrière s'impose. La « nouvelle vague » grecque, comme ses consœurs française, tchécoslovaque, brésilienne ou canadienne, a commencé à déferler au début des années soixante, mais plus modestement, avec des films (pour nous en tenir à ceux qui ont eu quelque retentissement à l'étranger) comme *Le ciel* et *L'excursion* de Takis Kanellopoulos, *Face à face* de Robert Manthoulis, *Jusqu'au bateau* d'Alexis Damianos, *Les petites Aphrodites* et *Le visage de Méduse* de Nikos Koundouros (un « ancien », déjà, depuis son retentissant *Ogre d'Athènes*, 1956), *La mort d'Alexandre* de Dimitri Kollatos, et ceux de deux « Grecs de l'étranger », *Le blocus* d'Ado Kyrou et *Les pâtres du désordre* de Nikos Papatakis.

Ces films se caractérisent par des choix thématiques et dramaturgiques et par des recherches de style qui les situent complètement en marge de la production commerciale et les éloignent des goûts du public majoritaire. Qu'est-ce qui fait la différence entre le vieux cinéma d'*évasion* et ce nouveau cinéma *indépendant* ? C'est que, selon la définition de Y. Bakoyannopoulos, « le cinéaste-créateur a pris en main le contrôle quasi absolu de la production, ou en s'y consacrant en personne (à travers un autofinancement administratif et économique, avec des prêts, des offres et le travail volontaire de collègues et amis) ou en l'influençant de manière décisive, parce que les producteurs-financiers sont des " dilettantes " dans le domaine du cinéma et non des producteurs professionnels. Le résultat de ce contrôle, c'est la liberté d'expression du sujet tant au niveau des signifiés thématiques qu'à celui des signifiants et de leurs codes. Face à l'industrie et à sa fabrication en série de produits standardisés, ces cinéastes mettent en œuvre un individualisme artisanal qui conduit à l'« art créateur. En pratique, cette expression de l'*ego* se concrétise dans le développement et l'enrichissement des aspects formels, dans l'assimilation des modèles étrangers modernes ou d'avant-garde, dans l'insertion de la politique et de l'histoire, dans la prise de conscience de l'idéologie souterraine de la bourgeoisie, dans le réexamen de la *grécité* et, plus généralement, de la tradition, à travers l'intervention critique sur les vieux modèles de narration ».

C'est donc, en 1970, *La reconstitution* qui marque le tournant décisif de ce nouveau cinéma : le film remporte le Grand Prix au festival national de Thessaloniki mais c'est un total échec public qui traduit la désaffection des spectateurs à l'égard des nouvelles tendances mais sans doute aussi à l'égard d'un film qui, comme le souligne N. Fenek-Mikelides, donne « une image inédite de la Grèce, jamais encore apparue dans le cinéma grec : une Grèce terrible, primitive, privée de tout sentiment (comme les gens qui vivent à la campagne) mais d'autant plus bouleversante qu'elle est réelle. A juste titre, le film est jugé par beaucoup de critiques comme le premier film *mûr* du cinéma grec. Avec lui, Angelopoulos révèle son style personnel, qui fait la synthèse du réalisme de Visconti *(La terre tremble)* et les recherches formelles d'Antonioni et de Jancso ».

Alexis Damianos poursuit sa propre carrière avec un second film non moins remarquable que le premier, *Evdokia*, récit de l'amour tragique d'une prostituée pour un soldat : sur un sujet naturaliste, il évite toute complaisance mélodramatique au profit d'une rigoureuse analyse qui dévoile les mécanismes par lesquels la société écrase les « marginaux » ; la censure des Colonels intervient brutalement et décourage le réalisateur, qui n'a plus rien donné de valable par la suite. Pantelis Voulgaris débute dans le long métrage avec *Les fiançailles d'Anna*, l'émouvant portrait d'une fille du peuple confrontée à l'hypocrisie d'une famille petite-bourgeoise qui la décide de passer de la soumission des humbles à la révolte ; il y a quelque chose de bunuélien dans cette

La descente des neuf de Khristos Siopakhas.

très objective, et d'autant plus violente, critique sociale. Tonia Marketaki, elle aussi, fait un début remarqué avec *Jean le violent* où l'assassinat d'une jeune fille par un psychopathe apparaît comme la métaphore d'une société qui engendre la violence chez les individus qu'elle rejette parce qu'ils sont *différents*. Dans *Noir + blanc*, Thanassis Rentzis et Nikos Zervos confrontent symboliquement le conformisme réactionnaire de la « majorité silencieuse » (le *noir*) à l'exaltation révolutionnaire de la jeunesse (le *blanc*) : la censure interdit ce film prémonitoire des événements de l'École polytechnique d'Athènes qui vont faire vaciller le régime des Colonels.

Koundouros, Manthoulis, Kollatos, Marketaki et d'autres se sont réfugiés à l'étranger pendant la dictature. Celle-ci prend fin en juillet 1974, à la faveur de l'invasion turque à Chypre et du sursaut national qui s'en suit. Les films interdits sont libérés, d'autres peuvent être achevés. C'est le cas de *Kierion*, de Dimos Theos, un thriller politique qui dénonce

La ville ne dort jamais d'Andreas Tsilifonis.

les multinationales et la CIA. Le courant politique ne s'est jamais tari, même sous les colonels ; en témoigne *Jours de 36* d'Angelopoulos, qui parle d'une précédente dictature, celle de Metaxas : « Peut-être le premier film grec directement politique, écrit Y. Bakoyannopoulos, il constitue la première partie d'une trilogie (qui sera complétée par *Le voyage des comédiens* et *Les chasseurs*) où la réflexion sur la récente histoire nationale est menée conjointement avec une analyse matérialiste exemplaire de la situation actuelle. » Tandis que Voulgaris, emprisonné sous la dictature, se souvient de son expérience, dans *Jours heureux*, pour donner une image percutante de l'enfer du camp de concentration de l'île de Makronissos, Yannis Smaragdis raconte, dans *Cellule*, les tortures physiques et psychologiques que lui a infligé la police militaire. Quant à Michael Cacoyannis, un autre « ancien » célèbre, il fait la chronique de guerre de Chypre dans *Attila 74*.

La période qui suit la chute de la dictature voit un développement significatif des reportages documentaires en *style direct* sur les problèmes politiques et sociaux, des essais historiques et des témoignages sur l'actualité. On peut citer comme exemplaire de cette volonté de « faire le point » sur l'histoire nationale documentaire de quatre heures de Dionissis Grigoratos, *Présentation pour un rôle*, sur les mésaventures vécues par le pays depuis un demi-siècle (la défaite d'Asie mineure, guerre civile, l'invasion de Chypre et les diverses dictatures) parce que la Grèce a longtemps été le jouet et la victime des manœuvres des grandes puissances (France et Angleterre particulier) ; Koundouros évoquera également les graves événements d'Asie Mineure (la sanglante éviction des Grecs par les Turcs) dans *1922*, fresque épique où la beauté des images compense mal un manichéisme trop systématique.

Sur le mode réaliste, Tassos Psarras fournit, dans *Pour une raison sans importance*, captivant témoignage sur l'exploitation des paysans cultivateurs de tabac pour les grossistes qui achètent la récolte au plus bas prix la solidarité des organisateurs d'une coopérative est trahie par l'un d'eux, qui est tué par l'initiateur de ce mouvement collectif défense ; le meurtrier sera condamné à mort parce qu'il a commis son crime, affirme tribunal, « pour une raison sans importance Ce remarquable film est, à coup sûr, l'un des meilleurs de la décennie. *La femme aux cheveux d'or* de Tonis Likouressis évoque l'activité, dans les années cinquante, d'une troupe d'acteurs ambulants qui tentent de donner des spectacles progressistes dans les villages : se heurtent à l'hostilité des bourgeois, curés et des policiers et leur responsable finalement abattu par un propriétaire terrien.

Dans ce courant réaliste on peut encore citer l'attachante métaphore de Dimitris

Makris, *La grille*, où les contradictions de la société de consommation sont vues par les yeux d'un ancien partisan qui se cache dans une maison de quartier populaire : dans son champ de vision gravitent divers personnages qui tentent d'oublier le passé et de s'intéger au « système » ; cette œuvre très originale suggère une influence d'Angelopoulos mais affirme le style très personnel de son auteur. Vassilis Vafeas traite lui aussi des contradictions d'une société en bouleversement dans *Banlieue Est* où il confronte la production familiale, artisanale et paternaliste, et la grande industrie gérée par les mécanismes anonymes des multinationales.

Parallèlement voient le jour des œuvres plus ésotériques (comme *Bio-graphie*, de Thanassis Rentzis, essai avant-gardiste sur des gravures du siècle dernier) ou plus emblématiques, comme *Les fainéants de la vallée fertile*, de Nikos Panayotopoulos, fable bunuélienne où des bourgeois s'adonnent, dans une villa isolée, à la passion du sommeil : cette sarcastique comédie de sexe et de mort a obtenu le Grand Prix à Locarno en 1978 et a constitué la première révélation importante du nouveau cinéma à l'étranger, indépendamment, bien sûr, du permanent succès d'Angelopoulos dont, par exemple, *Le voyage des comédiens* a remporté six prix au festival de Thessaloniki en 1975 et le Prix de la critique internationale (Fipresci) à Cannes la même année.

Mise à jour

Le colloque organisé en janvier 1983 à Athènes par l'Association des critiques grecs et le récent festival de Thessaloniki (octobre 1984), m'ont permis de prendre la température de la production de ces dernières années et m'autorisent à faire le point avec une relative précision.

On peut d'abord identifier un certain nombre de *thèmes :*

– *La guerre civile* de 1948-49, qui n'était encore que suggérée dans *Les chasseurs* d'Angelopoulos, est cette fois traitée en clair dans *La descente des neuf*, de Khristos Siopakhas, qui montre le harcèlement d'un groupe de partisans par l'armée à la fin de la guerre ; ces hommes aux abois sont, à l'occasion, trahis par les paysans et le film exprime l'amertume des révolutions avortées ;

– *le retour des exilés politiques*, ceux de la guerre civile dans *Le voyage à Cythère*, ceux de la dictature dans *Le chant du retour*, de Yanis Smaragdis, où un ancien militant antifasciste est confronté à ses camarades de lutte aujourd'hui insérés dans les mirages de la société de consommation ;

– *le Marché commun* et les problèmes qu'il pose à l'économie locale : ces problèmes sont montrés de manière sérieuse dans *L'usine*, de Tassos Psarras (un tanneur artisanal est ruiné et *prolétarisé* par la concurrence des grandes tanneries qui bénéficient de l'aide de l'État), de manière plus anecdotique dans *Ce que vont voir mes yeux*, de Thodoros Marangos, comédie assez poujadiste qui a le mérite de montrer comment des centaines de tonnes d'oranges sont jetées à la décharge parce que les prix sont trop bas sur les marchés européens ;

– *le couple et l'amour* sont traités de manière originale et attachante par Frieda Liappa dans *Les chemins de l'amour se perdent dans la nuit* (deux sœurs sont à la fois liées et séparés par leur passion commune pour un cousin : l'une d'elles se suicidera) et par Nicholas Vergitsis dans *Revanche* (un mari remet en question sa vie conjugale mais doit finalement accepter un ménage à trois avec l'amant de sa femme).

Par ailleurs subsiste l'éventail des *genres* traditionnels :

– *la comédie :* outre celle de Marangos déjà citée, il faut mentionner celle de Nikos Perakis, *Flemmardise et camouflage*, réussite satirique sur le « système D » pratiqué par des

Vent du sud - la fin du jeu d'Andreas Thomopoulos.

Karkalou de Stavros Tornes.

troufions attachés à la télévision militaire pendant la dictature ; Vassilis Vafeas fait preuve de plus de souci pour l'écriture dans *Jour de repos* (les mésaventures d'un personnage à la Tati confronté aux tracas quotidiens) et dans *L'amour d'Ulysse* (le voyage imaginaire, à la poursuite d'une jolie fille, d'un employé qui rêve de s'arracher à la routine du travail de bureau) ;

– *le polar :* on peut citer *Tendre gang*, de Nikos Nikolaidis (les 400 coups d'une bande de jeunes en révolte contre la société) et *La ville ne dort jamais*, d'Andreas Tsilifonis (des motards partagés entre l'ivresse de la vitesse et la tentation de la délinquance) ;

– *le témoignage social :* dans *Le visage heureux de Léonore*, Dinos Mavroidis met en scène des nouveaux riches qui ont traversé sans dommage la dictature ; dans *Vent du sud - la fin du jeu*, d'Andreas Thomopoulos, des bourgeois du même genre rêvent de massacrer une belle fille dont la nudité symbolise la liberté qu'ils haïssent ; dans *Ange*, Ghiorgos Katakouzinos brosse avec autant de pudeur que de violence le portrait d'un jeune homosexuel pris dans l'engrenage infernal de sa *différence ;*

– *la fresque populaire : Rembetiko*, de Costas Ferris, fait l'historique de cette musique populaire, une sorte de blues, à travers la carrière d'une chanteuse ; *Le prix de l'amour*, de Tonia Marketaki, évoque la condition de la femme au tournant du siècle dans un style d'un grand raffinement plastique et d'une forte densité dramatique ;

– *la poésie*, si l'on peut ainsi définir l'univers absolument unique de Stavros Tornes, auteur de deux films, *Balamos* et *Karkalou*, qui mêlent l'insolite et l'onirique dans des récits erratiques et métaphoriques où l'invention visuelle va de pair avec l'acuité de l'observation ; ce cinéaste inclassable est un très grand poète de l'image.

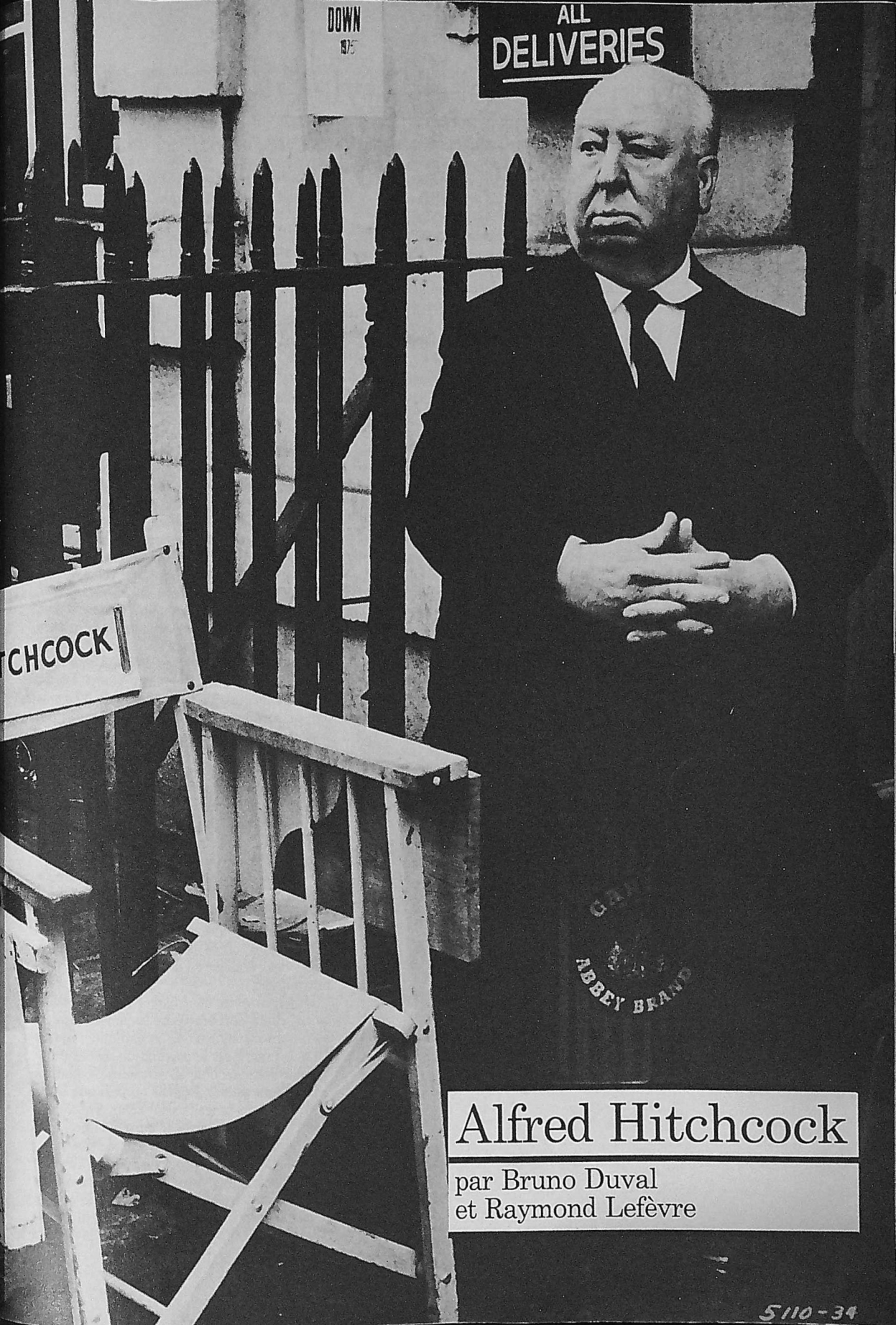
On constate avec effarement qu'aucun des films cités (sauf ceux d'Angelopoulos et *Attila 74*) n'a été distribué chez nous alors qu'un bon nombre, par leur qualité et leur intérêt, mériteraient de prendre la place de multiples navets qui encombrent nos écrans. L'exportation est un sérieux problème pour le cinéma grec car les films ne peuvent être rentabilisés sur le seul marché intérieur : il leur faudrait pour cela un minimum de 200 000 entrées, chiffre que peu atteignent ou dépassent.

La table ronde organisée à Thessaloniki par les cinéastes à l'intention des critiques invités avait quelque chose de pathétique : ils se (et nous) demandaient comment faire pour que leurs films sortent sur les marchés extérieurs. Ils se voient souvent reprocher de faire des films « pour les festivals » et pas pour le public, mais il faut bien constater qu'aucun acteur grec (depuis la retraite de Melina Mercouri, devenue ministre de la Culture) n'a de *valeur marchande* à l'étranger et que des coproductions sont difficilement envisageables parce qu'aucun cinéaste (sauf, encore, Angelopoulos) ne jouit d'un prestige suffisant hors des frontières nationales.

Angelopoulos est vraiment un cas unique, à tous points de vue, et c'est pourquoi il est à la fois admiré et jalousé : bien qu'il ait influencé un petit nombre de ses confrères, n'a pas fait « école ». Par ailleurs les jeunes cinéastes s'estiment mal aimés par la critique et victimes du manque d'intérêt du public pour le « nouveau cinéma », jugé trop « difficile » (mais son succès s'affirme peu à peu, même si Angelopoulos lui-même n'attire pas les foules) alors que le nombre des salles a diminué de moitié en dix ans, que la fréquentation est faible (mais à peu près identique ce qu'elle est chez nous), que les films de valeur sont le plus souvent confinés dans de petites salles d'Art et Essai et que les spectateurs sont gavés de productions commerciales étrangères (400 à 500 films sont importés par an, surtout américains).

Il existe cependant un système d'aide gouvernementale. Le Centre du cinéma grec, créé en 1970 sur le modèle du CNC français, coproduit (ou, plus rarement, produit seul) des films en avançant environ 40 % de leur budget : en moyenne 3 jusqu'à 1980, 13 en 81 et 82, en 83 (et autant de courts métrages) sur quarantaine annuelle. Mais cette aide est jugée insuffisante, surtout depuis l'installation du gouvernement socialiste en octobre 1981, et la Société des réalisateurs grecs, homologue de notre SRF, se bat depuis des années pour obtenir la promulgation d'une *loi sur le cinéma* qui mettrait fin à la confusion et aux contradictions engendrées par le maquis législatif actuel. Cette loi, élaborée sur le modèle français et soutenue par le ministère de la Culture, mais jugée trop coûteuse par le ministère l'Économie, comporte l'avance sur recettes, l'aide automatique en fonction du nombre d'entrées, l'aide sélective selon la qualité, détaxation pour les films grecs, l'aide au scénario et la promotion à l'étranger. Elle devait venir en discussion devant le parlement à fin de novembre et il faut espérer qu'elle permettra au cinéma grec, déjà riche en hommes et en œuvres, de poursuivre son développement et son affirmation.

M.M.



Alfred Hitchcock

par Bruno Duval
et Raymond Lefèvre

5110-34

Un bouquet de styles

Cinq films prodigues d'Alfred Hitchcock

La reprise de cinq films d'Alfred Hitchcock, ignorés de la jeune génération, aura été l'un des grands événements de cette année cinématographique 1984. Par ailleurs, elle a parfaitement mis en valeur la réédition du beau livre de François Truffaut, « Hitchcock : Truffaut » (Éd. Ramsay). Cette longue et intelligente interview nous repose de multiples exégèses, ésotériques ou psychanalytiques, où il était bien plus question du sexe d'Alfred que des positions de la caméra.

Le respect de la chronologie aurait pu imposer un ordre de sorties conforme aux dates de la réalisation : *La corde* (1948), *Fenêtre sur cour* (1954), *L'homme qui en savait trop* (1956), *Mais qui a tué Harry ?* (1956) et *Sueurs froides* (1958). Il faut savoir que six autres films s'intercalent entre eux : *Les amants du Capricorne* (1949), *Le grand alibi* (1950), *L'inconnu du Nord-Express* (1951), *La loi du silence* (1952), *Le crime était presque parfait* (1953) *La main au collet* (1955). La simple lecture de tous ces titres indique bien qu'Alfred Hitchcock était alors à l'apogée de son talent.

Or, les cinq films ont été proposés aux spectateurs dans le plus grand désordre chronologique. L'expérience avait montré que *Mais qui a tué Harry ?* et *La corde* n'avaient rencontré que peu d'audience au moment de leur première sortie commerciale. Les distributeurs en ont tenu compte pour la réédition sur le marché français et ils ont misé sur *Fenêtre sur cour* pour inaugurer la série. Pari gagné. *Fenêtre sur cour* a fort bien réussi auprès du public, entraînant dans sa lancée *Sueurs froides* et *L'homme qui en savait trop*. Comme par le passé *Mais qui a tué Harry ?* n'a guère fait recette et *La corde* semble terminer dans l'essouflement cette prestigieuse réédition à cinq têtes.

La vie d'où on efface les taches d'ennui

Malgré leur espacement dans le temps, on trouve quelques points communs entre ces cinq films : une judicieuse utilisation du technicolor, la présence de James Stewart dans quatre d'entre eux, l'auréole mythique des films difficiles à voir et surtout l'immense plaisir cinématographique qu'ils procurent.

En plus, ils témoignent du même goût de la gageure qui fut toujours un stimulant pour la mise en images de scénarios de valeur inégale. Ici je ne parle pas forcément des grands morceaux de bravoure qui jalonnent la filmographie d'Alfred Hitchcock, comme la course-poursuite sur les toits du British Museum *(Chantage)*, le fabuleux travelling qui traverse une salle de bal pour cadrer les yeux d'un musicien, *(Jeune et innocent)*, l'affrontement spectaculaire en haut de la statue de la liberté *(Cinquième colonne)*, le manège emballé (*L'inconnu du Nord-Express*), la scène des Monts Rushmore *(La mort aux trousses)*... A chacun d'y ajouter la séquence d'anthologie de son choix.

Dans les cinq films dont il est ici question, la gageure est d'un tout autre genre. Certes il y a le fameux coup de cymbales de *L'homme qui en savait trop* et la défense à coups de flashes de *Fenêtre sur cour*. Mais c'est peu en comparaison des sommets spectaculaires des nombreux autres films, qu'Hitchcock justifiait toujours en fonction des possibilités d'attention des spectateurs : « La concentration du public est plus grande au début d'un film qu'à la fin. Le fait d'être assis dans un fauteuil provoque obligatoirement de la lassitude. Et selon que cette lassitude se traduit par de l'ennui ou de l'impatience, il est souvent nécessaire de faire aller les choses plus vite vers la fin. Cela réclame plus d'action et moins de dialogues, ou, si les dialogues sont essentiels, des dialogues plus courts ou plus bruyants. »

La gageure des cinq films réédités consiste en un choix délibéré d'une technique qui va au devant des difficultés, en gardant toujours à l'esprit que c'est le postulat de scénario qui appelle cette technique. Certains scénarios, réputés impossibles, exigent un pari que seule la maîtrise du langage peut tenir. Hitchcock a été l'un des premiers à faire éclater l'idée que forme et fond ne sauraient se dissocier, que langage et propos s'articulent au sein d'une même unité créatrice. Le tournage de chaque film devient donc un problème en soi. Il n'y a pas de procédés généraux, il n'y a que des solutions individuelles. La structure

narrative des cinq films en est l'éclatante confirmation.

Hitchcock a toujours privilégié le choix des sujets, en refusant délibérément de porter à l'écran des « tranches de vie ». « Tous les gens, disait-il, peuvent s'offrir les " tranches de vie " qu'ils désirent. Pour cela ils n'ont qu'à aller dans la rue ou devant le cinéma. » Mais, en même temps que ce refus du réalisme, il rejetait ce qu'il appelle « la fantaisie totale », parce que le spectateur aime se reconnaître dans les acteurs et s'intégrer dans les décors que la fiction lui impose. « Une histoire doit être vraisemblable, ajoutait-il, mais jamais banale. Elle doit être dramatique et cependant ressembler à la vie. Le drame, c'est la vie d'où on efface les taches d'ennui. »

Ces deux exigences, paradoxalement complémentaires, ne sauraient donc s'accommoder de la gratuité de certaines prouesses techniques. En ce sens, Hitchcock est formel : « C'est très joli de faire un film dont la technique excite l'admiration de ceux qui la connaissent. Mais ceux-ci justement ne paient pas leur place au cinéma... Qu'est-ce que la technique d'aujourd'hui ? J'aime, par exemple, la caméra qui " rôde ", parce que je crois qu'un film doit se mouvoir. Je ne veux pas que l'intrigue suive la technique. J'adapte la technique à l'intrigue. Un bel angle de prise de vue peut causer un effet qui satisfasse le chef opérateur et même le metteur en scène. Mais la question est de savoir si, dramatiquement, ce plan est la meilleure façon de raconter l'histoire. »

Un film-séquence

Le temps de s'imprégner de cette déclaration d'intention (faite au G.B. Theatre de Londres en 1948) et le public français découvrait avec surprise *La corde*, tourné en huit plans raccordés de manière à ne faire qu'un seul mouvement de caméra de 80 minutes. *La corde* était le seul film-séquence de l'histoire du cinéma où il s'inscrivait au chapitre des records.

Par ailleurs grand maître des effets de montage, Hitchcock avait pressenti l'efficacité du plan long dès son premier film parlant, *Chantage* (1929), revu récemment à la télévision. Le film commence par une sorte de documentaire réaliste sur l'arrestation d'un malfaiteur dans une banlieue londonienne. Tout à fait dans la tradition britannique de l'époque. L'analyse stylistique de cette première bobine peut servir de référence à une étude des procédés du muet : montage court, gros plans descriptifs, inserts explicatifs, expressionnisme des éclairages. Aucune parole ne sortait des mouvements de lèvres. On comprend le désappointement des spectateurs de l'époque qu'avaient attirés les promesses du premier film parlant britannique (en 1929). Malicieusement Hitchcock avait inventé le premier « suspense technique », car dès le début de la seconde bobine, tout changeait. Les personnages parlaient enfin, et, en même temps, le style de narration se métamorphosait en plans longs, comme si Hitchcock avait été le grand visionnaire d'un art nouveau. Il découvrait, parallèlement aux possibilités techniques de la bande-son, le mode de récit qui convenait à cette révolution du procédé sonore.

L'année suivante, aux USA, Howard Hawks régalait les connaisseurs (et les régale encore maintenant) en ouvrant son *Scarface* par un admirable plan-séquence. Depuis, l'esthétique du plan long, ou a fortiori celui du plan-séquence, correspond à une sorte d'aristocratie de la cinéphilie. Un plaisir d'initié. Il engendre une griserie comparable à la jouissance que procure la lecture d'un beau texte élégamment calligraphié. Certains avouent même une sorte de plaisir sensuel à voir évoluer une caméra en apesanteur dans les décors d'Ophuls. On redoute à avoir à cligner des yeux pendant l'ouverture du *Plaisir* ou de l'admirable premier plan de *Madame de...* C'est un plaisir du même ordre que l'on peut ressentir en face du fabuleux générique de *La soif du mal* d'Orson Welles, ou de l'étonnant plan-séquence que Paul Vecchiali place au début de *Femmes femmes*.

« ... le seul film-séquence de l'histoire du cinéma... » *(La corde)*

La digression menace cet article, avec le désir de s'attarder sur tel ou tel plan-séquence d'*A bout de souffle*, de *Masculin féminin*, ou de *Passion*. Ou d'évoquer la caméra tournante et dansante de Jancso, dans *Sirocco d'hiver* ou *Vices privés et vertus publiques*.

Il vaut mieux revenir à Hitchcock, aux neuf minutes et vingt secondes du monologue d'Ingrid Bergman dans *Les amants du Capricorne* ou tout simplement au mouvement de caméra de *La corde*.

Hitchcock ne disposait pas alors des possibilités que permet le tournage en continuité de la vidéo. Il en est l'annonciateur. Les magasins de caméra ne pouvaient contenir qu'une bobine de pellicule d'environ dix minutes. Les astuces de raccords font maintenant sourire. A la fin du rouleau, la caméra approchait un personnage ou un objet. Noir sur l'image. On déchargeait la pellicule impressionnée, on mettait la pellicule vierge et on enchaînait à partir de ce noir pour donner l'illusion d'un seul plan.

Bien que délibéré, ce parti pris de style n'est pas gratuit puisqu'Hitchcock partait d'une pièce de théâtre pour laquelle Patrick Hamilton obéissait à la fameuse règle des trois unités. Une action, un décor, un temps réel. Deux jeunes aristocrates étranglent un de leurs camarades uniquement pour mettre en pratique les théories élitistes de leur ancien professeur de philosophie. Ils placent le cadavre dans un coffre et posent une nappe qui transforme le meuble mortuaire en table pour cocktail-party. Ils invitent les parents et l'ex-fiancée de la victime, ainsi que leur professeur. La conversation soigneusement conduite porte bientôt sur le problème du crime considéré comme un des beaux-arts. Intrigué par le comportement de ses hôtes, le professeur reconstitue mentalement le crime et fait arrêter les coupables.

Comment mettre la technique au service de ce huis clos théâtral ? « Je ne vois pas vraiment pourquoi je me suis laissé entraîner dans ce truc de *La corde*, confie-t-il à François Truffaut. La pièce se jouait dans le même temps que l'action, c'était continu du lever de rideau jusqu'au rideau baissé. Comment filmer techniquement cela dans une démarche similaire ? La réponse était évidemment que la technique du film serait continue et que l'on ne ferait aucune interruption à l'intérieur d'une histoire qui commence à 19 h 30 et se termine à 22 h 15. Alors j'ai conçu cette idée un peu folle de tourner un film qui ne durerait qu'un seul plan. » Il ajoute même : « A présent, quand j'y réfléchis, je me rends compte que c'était complètement idiot parce que je rompais avec toutes mes traditions et je reniais mes théories sur le morcellement du montage. »

Tout cela ne relèverait maintenant que de l'anecdote si Hitchcock n'avait pas pensé l'ensemble de la mise en scène en fonction de l'a priori du plan unique, avec panoramiques, pauses, travellings... Alors le film force l'admiration notamment dans l'expression de l'écoulement du temps par les variations de la lumière ou par le changement de résonance des bruits de la rue au fur et à mesure que la nuit s'installe sur la ville.

Une telle technique qui permettait aux acteurs de ne pas morceler leur interprétation exigeait une préparation minutieuse des mouvements de caméra dans un décor unique à trois faces. Le film fut tourné en 18 jours dont la moitié consacrée aux répétitions. Hitchcock avait fait construire en studio deux décors parfaitement identiques. L'un servait à la mise en condition des acteurs et l'autre était utilisé pour la mise au point des éclairages sur le parcours de la caméra. Lorsque les acteurs se sentaient prêts pour la prise de vue, ils n'avaient qu'à changer de plateau et le tournage commençait aussitôt. Le parcours de la caméra était jalonné par de petits repères lumineux. Au cours du déplacement, les machinistes enlevaient ou replaçaient un élément de décor. Lorsque les acteurs franchissaient une porte, la caméra devait les suivre à travers des murs coulissants. La remise en place des objets et des éléments de décor nécessitait une précision absolue. De même les acteurs n'avaient aucun droit à l'erreur car c'est tout le contenu de la bobine qu'il fallait recommencer. Hitchcock poussa le souci perfectionniste jusqu'à enregistrer les bruits de la rue dans le quartier où se situait la fiction. Le preneur de son s'était placé au même étage et avait capté en continuité les 80 minutes qui correspondent à la durée réelle du film.

Plus que l'intrigue, c'est donc la convergence de toute ces richesses techniques qui, en grande partie, fait naître l'immense plaisir pris à ce film hors série. Un cadeau pour gourmets cinéphiles à qui on offre une friandise rare.

La fascination d'un film en morceaux

Dans l'ordre des rééditions, il aurait été intéressant de découvrir *Fenêtre sur cour* tout de suite après *La corde*, afin d'être plus sensible à un complet changement de style, à l'opposé de l'esthétique du plan-séquence.

Le générique de *Fenêtre sur cour* traduit nettement une intention : trois surfaces divisent l'écran, avec l'ouverture successive de trois rideaux qui révèlent le paysage d'en face. On pourrait croire qu'Hitchcock est tenté par la démarche qui faisait l'originalité de *La corde*, car une amorce de travelling-avant nous incite à sortir de la fenêtre qui servira de poste d'observation. Or le déplacement est à peine esquissé qu'il avorte aussitôt. La caméra cadre un chat qui parcourt quelques marches d'escalier et, sur sa lancée, entame un large mouvement circulaire, avec panoramiques

horizontaux et verticaux. Elle explore le décor mis en place et termine son trajet sur le gros plan du visage de Jeffries. Le temps d'un insert sur le thermomètre qui indique une forte chaleur estivale, et la caméra repart pour un tour en s'approchant davantage de plusieurs centres d'intérêt. Comme dans le plan précédent elle aboutit au dormeur, mais continue son mouvement pour s'attarder sur une jambe plâtrée et pour fouiner dans l'appartement. Les objets aperçus disent l'essentiel sur la personnalité et les goûts de Jeffries.

Ces mouvements de caméra qui unissent le personnage principal et la façade de la cour, ne se reproduiront que lorsque Jeffries ferme les yeux, soit pour cause de baiser prénuptial, soit pour cause de sommeil réparateur après la fracture de l'autre jambe.

Tout le reste du film, c'est-à-dire quand Jeffries a les yeux ouverts, se construit sur le mode de la discontinuité, de la fragmentation et de la rupture.

Le parti pris de discontinuité se justifie par l'infirmité provisoire de Jeffries. Cloué dans son fauteuil il ne peut franchir la distance qui le sépare de ses voisins, sinon par le regard. Sa position lui permet le panoramique, mais pas le travelling. Il faut donc exprimer cette coupure par la mise en scène, et, fort logiquement, Hitchcock installe sa fiction dans le procédé du champ contrechamp. La caméra face à Jeffries, puis face à la cour. La perfection du montage fait le reste. La fragmentation correspond à l'architecture de la cour, des appartements et du passage étroit qui mène à la rue. Jeffries, voyeur par profession et par désœuvrement, assiste à des petits drames de la vie quotidienne, d'apparence banale. Mais ces différentes scènes ont pour limites le cadre restreint d'une fenêtre, d'une verrière, d'un balcon ou d'une ouverture sur la rue. L'action progresse dans de petits rectangles qui rétrécissent le champ de vision ou qui cassent le mouvement des personnages lorsqu'ils passent d'une pièce dans une autre. Les détails peuvent être grossis, mais à l'intérieur d'une surface fortement cernée d'une perception à la jumelle ou au téléobjectif. Comme le fera plus tard Jean-Luc Godard dans *Numéro 2,* Hitchcock a mis les petits écrans dans le grand. Il les a multipliés en variant les formats. La mise en place du décor n'autorise que quelques aspects fragmentaires. *Fenêtre sur cour* apparaît ainsi comme un défi lorsqu'on sait qu'il fut réalisé un an après la soirée historique du 28 avril 1953 qui marquait l'avènement triomphal du cinémascope, avec *La tunique* d'Henry Koster. *Fenêtre sur cour* pouvait s'interpréter comme un exercice de style à contre-courant de cette innovation technique.

La rupture, c'est celle de l'éparpillement des centres d'intérêt qui correspond à la sélection du regard. Selon les variations de sa curiosité,

«... à la fois inconfortable et fascinant... »
(Fenêtre sur cour)

le regard de Jeffries s'installe chez une danseuse frivole, chez un compositeur très sollicité, chez une dame seule en grande misère sexuelle, chez un couple qui affectionne les séjours sur la terrasse, ou chez un représentant qui croit commettre le crime parfait. On s'intéresse à l'un, on se désintéresse de l'autre. On revient chez Jeffries pour une séance de massage avec réflexions moralisantes sur la vilénie du voyeurisme, ou pour une dispute d'amoureux suivie d'une charmante réconciliation. A un certain moment, la blonde fiancée tire même les rideaux.

Il faut donc assumer cette dispersion d'un bout à l'autre du film, pour mieux s'attacher à l'enquête qui crée le suspense. Nous voici donc en plein paradoxe, à la fois inconfortable et fascinant.

Le coup de cymbales

Avec *l'homme qui en savait trop,* on s'échappe du huis clos ou du décor unique. La caméra commence par faire du tourisme au Maroc, avec la nonchalance de celle qui sait s'attarder avec humour sur les détails cocasses. James Stewart y joue un médecin en vacances qu'accompagnent sa femme et son jeune fils. En fait, il s'agit du remake d'un film tourné en 1934, où Pierre Fresnay devançait Daniel Gélin dans le rôle du Français assassiné qui révèle un fragment de secret à l'oreille du médecin. Celui-ci est bientôt dépassé par le mécanisme d'une machination criminelle. Voici donc nos trois estivants jetés dans la plus rocambolesque des affaires d'espionnage à prolongements terroristes. Le gamin est kidnappé, la maman somnifèrisée et le papa ne sait plus où courir et où ne pas courir. A quelques variantes géographiques près, le scénario reprend l'intrigue imaginée en 1934, ce qui incite Hitchcock à renouer avec la veine d'inspiration de ses premiers films. Visiblement Hitchcock se sent plus libre, plus décontracté, dans l'utilisation de sa technique, mais en même temps moins stimulé. *L'homme qui en savait trop* est peut-être moins riche en trouvailles ou en performances d'écriture que *La corde* ou *Fenêtre sur cour.* Hitchcock s'amuse à dépayser ses personnages dans un Maroc de clichés pittoresques, puis il tire un excellent parti de l'architecture maléfique d'un petit temple protestant, il se permet une savoureuse fausse piste dans la boutique d'un empailleur et surtout il se fignole une séquence d'anthologie construite autour du fameux coup de cymbales au concert d'Albert Hall. Le générique place d'ailleurs le film sous le signe de ce morceau de bravoure. On y voit en plan fixe les fameuses cymbales et un texte crée l'attente : « Un coup de cymbales peut changer la vie de toute une famille. » C'est un lieu commun d'affirmer maintenant que cette séquence est parfaite, par la maîtrise du montage et l'utilistion géniale de l'échelle des plans, en fonction d'une durée chargée de menaces. La réussite est tellement évidente que ce sommet de suspense prend des allures de fausse fin. Hitchcock réunit ensuite tout son monde dans l'ambassade du ministre sauvé de justesse par le cri de Doris Day, quand le tueur s'apprêtait à faire coïncider le bruit de la détonation et l'unique note du soliste à cymbales. Après avoir sauvé le ministre, il faut libérer le gamin gardé dans un étage de l'ambassade. On mesure alors combien Hitchcock avait chargé son personnage masculin d'un handicap bien plus lourd que la jambe dans le plâtre de *Fenêtre sur cour* ou que la peur du vide dans *Sueurs froides.* Dans *L'homme qui en savait trop,* James Stewart est encombré d'une femme qui a les traits, la silhouette et la voix de Doris Day, stéréotype de l'épouse américaine qui doit alimenter les rêves nostalgiques du célibat perdu. En plus, leur fiston est plutôt du genre mal élevé. En cas de rencontre sur une fête foraine on aurait envie de crever son ballon avec une cigarette allumée. Et, coup de grâce, le scénario oblige Doris Day à pousser l'horrible rangaine sirupeuse. « Que sera, sera »... Difficile moment. Mieux vaut alors oublier ce catastrophique dénouement pour mieux savourer le sabotage du concert d'Albert Hall.

« ... l'architecture maléfique d'un petit temple protestant... » *(L'homme qui en savait trop)*

Une pochade à rebrousse-Alfred

Le personnage principal de *Mais qui a tué Harry ?* assume également un lourd handicap, puisqu'il est mort.

Harry, cadavre tiré à quatre épingles, est décédé de mort naturelle. Banal arrêt cardiaque. Mais cela nous ne le saurons pas tout de suite. Tout comme les joyeux doux dingues à qui Harry va causer bien des ennuis : Tony, six ans, fâché avec le vocabulaire qui exprime le temps ; sa maman Jennifer qui supporte allègrement un veuvage non éploré ; un truculent « Captain » en retraite ; un vieille fille sympathique, un vagabond, un médecin myope et un policier peu perspicace.

En rupture totale avec les conventions du film policier, c'est une mort naturelle qui engendre les mobiles de crimes imaginaires. L'innocence n'étant qu'un mythe, les personnages, joyeusement amoraux, entrecroisent leurs alibis, leurs ombres de doute ou leurs responsabilités craintives. Harry, personnage central raide et glacé, ne permet plus une prise de possession de l'intrigue par le regard. Il rejoint la galerie des objets du musée hitchcockien, au même titre qu'une clé, qu'une cordelette, qu'une alliance, qu'un briquet, qu'une paire de lunettes ou qu'un gant perdu. Harry est un personnage-objet tout juste bon à justifier la surenchère verbale des sympathiques farfelus qui vivaient en paix dans la splendeur automnale du Vermont.

Dans *Mais qui a tué Harry ?*, le dialogue prend le pouvoir, avec ses plaisanteries macabres, ses abrupts raccourcis logiques, ses coq à l'âne, ses allusions polissonnes, ses paradoxes ou ses superficielles récréations métaphysiques. L'action se limite ainsi à une manipulation répétitive du cadavre, par une plaisante équipe qui enterre ou déterre avec l'indifférence amusée d'un fossoyeur qui se serait trompé de trou. Le choix du sujet commande donc le style. La gageure de *Mais qui a tué Harry ?*, car il y a en a une, c'est de renoncer à toute tentation d'identification. La caméra doit prendre le plus de recul possible. Elle s'interdit de « rôder » autour des personnages. Elle refuse les itinéraires subjectifs qui indiquent les solutions comme dans *La corde*. Le film se construit donc en longs plans fixes et la caméra s'approche peu des personnages, exception faite pour la présentation d'Harry dans son impossibilité d'agir ou de parler : les pieds du mort en gros plan avec les semelles en équerre.

Une telle économie de moyens dépayse sûrement le spectateur venu voir un « Hitchcock » avec toute la connatation qu'impose ce nom prestigieux. Hitchcock a fait de l'anti-Hitchcock. Il nous montre même un enfant sympathique, auquel il offre le mot de la fin, celui qui résout l'énigme et qui efface comme par une formule magique une aventure macabre d'apparence onirique. Le public d'hier, et peut-être aussi celui d'aujourd'hui, comme n'aurait pas su le dire le petit Tony, ne semble guère avoir apprécié cette pochade à rebrousse-Alfred, malgré son succulent arrière-goût.

« ... en rupture totale avec les conventions du film policier... » *(Mais qui a tué Harry ?)*

Géométries dans l'illusion

Avec *Sueurs froides* (Vertigo), l'œil joue une fois de plus un rôle essentiel. La caméra entre dans le regard et participe à son malaise. Le beau générique de Saul Bass fonctionne d'ailleurs comme une directive de compréhension : un visage, un œil, et, dans cet œil, un tourbillon géométrique. La technique de la mise en scène obéira à cette pathologie du regard.

Le handicap qui affecte Scottie, policier limogé pour faute professionnelle due au vertige, est montré sur le mode du récit objectif. Une séquence d'introduction nous rappelle l'accident survenu au cours d'une chasse à l'homme sur les toits. A cause du vertige de l'inspecteur Scottie, un policier en uniforme

« ... la quintessence de l'art du récit... » *(Sueurs froides)*

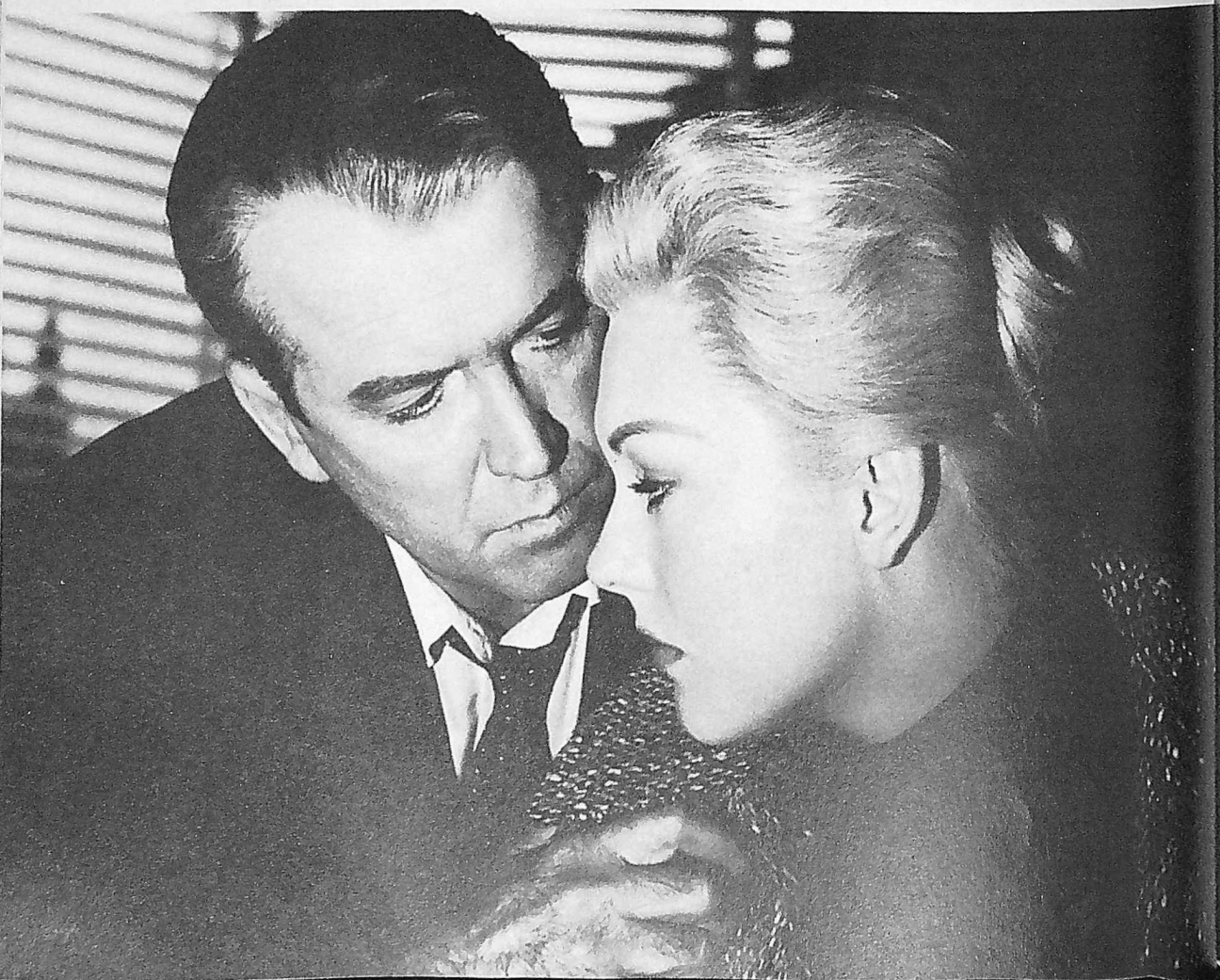
en voulant sauver son supérieur s'est fracassé en contre-bas. La poursuite s'arrête là et Scottie se retrouve avec une peur du vide devenue maladive. A partir de ces deux données, l'abstraction du générique et l'évocation concrète de la séquence d'ouverture, la caméra épouse le regard de l'inspecteur recyclé dans la police privée. Du même coup elle sollicite le spectateur pour une participation qui décrochera en cours de route.

La séquence de la première convalescence, en début de film, est exemplaire. Dans le confort douillet d'un petit appartement à l'étage, Scottie essaie thérapeuthiquement de se hisser à un bon mètre au-dessus du niveau du sol. L'artifice du montage traduit objectivement la gradation vers le haut, plan par plan. C'est comme une invitation pour le spectateur qui, par le regard, accompagne Scottie dans son mouvement ascendant lent et discontinu. Les derniers centimètres parcourus semblent indiquer la guérison. Or, une brutale perspective en plongée sur l'extérieur, à travers une ouverture vitrée, happe le regard de Scottie. Il partage son vertige avec le spectateur.

La suite du film, aussi maîtrisée que cette séquence parfaite, est un régal d'écriture cinématographique qui relègue au second plan les ficelles d'un scénario difficile à rendre crédible. Là encore, la technique se met au service de l'intrigue pour l'exprimer jusqu'à la plénitude d'un tout indissociable. Scottie est chargé d'une étrange filature. Un ami de jeunesse lui a demandé de surveiller son épouse Madeleine, bizarrement envoûtée par le destin tragique d'une jolie femme (Carlotta) qui se donna la mort. Le mari craint que le mimétisme morbide de Madeleine la conduise au suicide.

Nous assistons donc à cette longue filature. L'observation se fait en mouvement, contrairement au voyeurisme statique de *Fenêtre sur cour*. Les mouvements de la caméra et le déplacement des personnages, harmonieusement imbriqués, jouent un rôle essentiel dans cette prise de possession d'une femme par le regard. Celle-ci offre son profil, sa silhouette et sa démarche dans les lieux qui lui servent de pèlerinage morbide, comme le musée ou le cimetière. La mobilité de la caméra et la riche gamme des raccords créent une sorte d'univers onirique à partir de la précision documentaire.

La grande ville devient une sorte de cité



fantomatique qu'un maléfice mystérieux aurait vidé de ses habitants pittoresques. La caméra fait le vide autour du couple observateur-observé. Les trajets géométriques rectilignes, semi-circulaires ou circulaires créent l'abstraction jusqu'à faire ressentir intuitivement cette présence du vide qui handicape Scottie. C'est la même impression lorsque le regard de Scottie précède le déplacement de Madeleine dans la séquence du cimetière. Le regard pseudo-objectif se dilue dans le vide du parcours mental. Il suffit également d'un léger mouvement d'appareil pour que la femme sorte du champ visuel à la manière d'une disparition surnaturelle, que ce soit dans le huis clos d'un appartement ou derrière un gros tronc d'arbre d'une clairière.

La grande habileté de *Sueurs froides* est de nous installer dans le mensonge pour mieux retourner la situation. La femme possédée par le regard possède bientôt celui qui la regarde. La possession change de sens, et cela jusqu'à la chute de Madeleine du haut du clocher.

Dès lors Hitchcock fournit au spectateur la clé de l'énigme, tout en la refusant à son personnage principal, provisoirement immobilisé par une dépression suivie d'une longue convalescence. Dans la première partie du film, une femme essayait de ressembler à un tableau, dans la seconde partie le détective essaie de retrouver la copie de l'original à partir d'un sosie assez vulgaire rencontré par hasard. Scottie ne sait pas encore que Madeleine et Judy ne sont qu'une seule et même personne. Dans un film policier ordinaire, l'enquêteur scrute la réalité pour dissiper les apparences. Ici, c'est en reconstituant les apparences que Scottie parvient à la vérité. Là encore il y a gageure. L'écriture est déterminante dans la manière de cerner des détails vestimentaires, de suggérer des comparaisons, de jouer sur les rapports de couleurs avec une dominante dramatique du vert. Scottie comble son retard sur le spectateur au fur et à mesure que la fabrication de l'illusion se convertit en réalité. Il sort peu à peu du labyrinthe du mensonge tissé par le jeu de la caméra. Plus besoin d'un flash-back mystificateur comme dans *Le grand alibi*. Tout est suggéré par la superposition ou le décrochage des points de vue objectifs ou subjectifs, et par les subtils enchaînements de mouvements. Nous atteignons la quintessence de l'art du récit, même si, répétons-le, le scénario n'est pas toujours à la hauteur de son expression par les images.

Avec ces cinq films nous voici donc au comble du plaisir cinéphilique. Il ne faut pas craindre de réhabiliter cette expression faussement élitiste. Ce plaisir, né de la perception d'un langage parfaitement maîtrisé, peut reléguer au second plan toutes les considérations morales, moralisantes, religieuses ou métaphysiques qui encombrent parfois ces brillantes variations de style.

R.L.

Des rééditions qui rapportent

Dix films d'Hitchcock ont en 1984 bénéficié d'une réédition. Tous n'étaient pas situés sur un même pied d'égalité, la différence de budget publicitaire étant considérable, entre les cinq reprises « institutionnelles », officielles, et les autres. Il nous a cependant semblé intéressant de voir comment ces différents films avaient été accueillis par le public et surtout de comparer ces résultats à ceux enregistrés lors de la première exclusivité. Pour trois d'entre eux il n'a malheureusement pas été possible de retrouver les chiffres de la première sortie. A leur propos, on remarquera donc seulement que *La corde* a réussi un excellent démarrage (95 820 entrées en cinq semaines, exclusivité en cours), tandis que *Correspondant 17* atteint un chiffre tout à fait honorable, compte tenu de l'encombrement actuel du marché de la reprise (36 059 entrées en douze semaines), et que *Cinquième colonne* n'a guère attiré le chaland (8 841 entrées en quatre semaines).

Pour le reste, la comparaison des deux classements (première exclusivité et réédition) conduit à enregistrer la marque d'une continuité certaine. On notera tout d'abord que le total des entrées réalisées par les sept films n'a pas varié dans des proportions très importantes (1 504 762 entrées pour la première sortie, 1 313 162 entrées pour la réédition). Pour le public, Hitchcock n'a donc pas pris une ride. Les deux classements sont par ailleurs assez similaires, à cela près que *La main au collet* occupe la première place du classement exclusivité mais dégringole à la cinquième place dans le second classement, dont la tête est occupée par *Fenêtre sur cour*, cinquième seulement dans les années cinquante. Les deux films échangent donc leurs positions, tandis que *La loi du silence* reste toujours bon dernier. *Sueurs froides* et *L'homme qui en savait trop* sont dans les deux classements très bien placés. On notera encore le plus d'écart existant entre les résultats d'un même film, à dix-huit ans d'écart : 2 225 entrées seulement entre la première sortie de *Mais qui a tué Harry ?* en 1956, et sa réédition, en 1984.

Première exclusivité

1. *La main au collet* 414 963 entrées en 17 semaines (1955).
2. *L'homme qui en savait trop* 332 195 entrées en 14 semaines (1956).
3. *Sueurs froides* 259 173 entrées en 12 semaines (1959).
4. *Mais qui a tué Harry ?* 194 445 entrées en 28 semaines (1956).
5. *Fenêtre sur cour* 190 863 entrées en 14 semaines (1955).
6. *Le faux coupable* 62 237 entrées en 3 semaines (1957).
7. *La loi du silence* 50 886 entrées en 4 semaines (1953).

Réédition

1. *Fenêtre sur cour* 409 284 entrées en 34 semaines.
2. *Sueurs froides* 302 742 entrées en 27 semaines.
3. *L'homme qui en savait trop* 264 176 entrées en 21 semaines.
4. *Mais qui a tué Harry ?* 191 920 entrées en 15 semaines.
5. *La main au collet* 62 794 entrées en 12 semaines.
6. *Le faux coupable* 49 739 entrées en 8 semaines.
7. *La loi du silence* 32 507 entrées en 4 semaines.

Au cours des dernières années, d'autres films d'Hitchcock sont bien évidemment ressortis à Paris. Les résultats qu'ils ont alors enregistré ne présentent qu'un intérêt limité, la distinction ne pouvant pas toujours être faite, entre une véritable réédition organisée et une ressortie plus ou moins à la sauvette. Ces chiffres sont cependant intéressants à rappeler.

1975 : *Frenzy* 423 entrées en 1 semaine (mais dans quelle salle ?).
1978 : *Jeune et innocent* 87 523 entrées en 14 semaines.
1979 : *Les enchaînés* 86 248 entrées en 9 semaines,
Rebecca 49 526 entrées en 8 semaines,
La maison du Dr. Edwardes 46 736 entrées en 10 semaines.
1980 : *Le procès Paradine* 26 616 entrées en 5 semaines,
Psychose 8 863 entrées en 6 semaines.
1981 : *Agent secret* 44 770 entrées en 9 semaines.

Aline Bertoni et Pascal Mérigeau

L'effroyable secret du professeur Hitchcock

Hitch n'est pas mort, on le sait. Il ressuscite tous les jours. Autant dire qu'il a, au-delà de toute espérance, réussi en beauté son dernier coup de théâtre. Mais n'est-ce pas au prix d'un échec secret? Celui de la vie elle-même, hors de toute fiction idéologique. Échec dont la persistante ascension d'Alfred Hitchcock manifeste l'évidence criante.

Rendant visite à sa fiancée Madge, dessinatrice de publicité, l'inspecteur démissionnaire John Ferguson – dit « Scottie » –, *réduit à l'impuissance* par une vertigineuse chute dans le vide, se montre vivement intrigué par un objet en forme d'arc de cercle suspendu au chevalet de cette *créatrice d'images*, haut perchée dans son gratte-ciel de San Francisco. Il s'agit là, lui explique-t-elle plaisamment, d'un « soutien-gorge *auto-suspensif*, conçu par un architecte constructeur de ponts suspendus ». Loin de rassurer notre héros, une telle révélation ne fait que lui inspirer, envers le miracle d'équilibre ainsi opéré, une répulsion instantanée, bientôt étendue à sa binoclarde illustratrice.

Fascinée, selon son « mari », par le double arc de cercle tendu vers le ciel du *Golden Gate* – à ses yeux *Porte d'or* entre le présent et le passé –, « Madeleine », elle, ne porte ni lunettes, ni soutien-gorge, fût-il « auto-suspensif ». C'est une des raisons de la fascination envers elle du « spectateur » Scottie, qui, au-dessus du vide, ne sait plus se tenir *en suspens*. Il n'en hésite pas davantage à plonger au pied du célèbre *pont suspendu* pour la sauver d'une prétendue noyade volontaire, et renaître ainsi, en rêve, à une nouvelle vie.

Soucieux, pour sa part, de maintenir, pendant toute la durée du film, le spectateur *suspendu* aux moindres réflexes de ses acteurs, le « maître du *suspense* » fait son apparition rituelle, un porte-voix à la main, dans la cour des chantiers navals que le diabolique *metteur en scène* de l'action tient de sa véritable épouse, qu'il réussit à supprimer impunément

« ... la Golden Gate, porte d'or entre le présent et le passé... »
(Sueurs froides)

pour aller voyager en Europe, *sans* sa maîtresse complice Judy, alias Madeleine.

Diriger la construction d'un bâteau, d'un pont suspendu, d'un soutien-gorge ou diriger la *mise en scène* d'un spectacle de fiction, n'est-ce pas toujours, en premier lieu, une question de *suspension*? Dans chaque cas, l'enjeu essentiel – Hitchcock ne s'en cache pas – consiste à faire reposer quelque chose sur... *rien.*

Or, dans l'absolu, l'univers entier repose-t-il sur autre chose que sur rien ? Rien, à première vue, ne permet de le soutenir. C'est pourquoi, par le détour d'un genre – le film *« à suspense »* – dont il fut à la fois le fondateur et le représentant si proverbial qu'il tient lieu d'unique, l'univers imaginaire de Hitchcock n'est autre, sous un rapport métaphorique à l'adéquation souvent hallucinante, qu'un univers réel, autant dire *l'univers* reconsidéré à travers le prisme révélateur du vertige.

Héros ou zéro ?

Aspiré par le vertige du vide, Scottie n'en est pas moins, au comble de l'angoisse, irrésistiblement attiré par le plein de la *suspension* de « Madeleine », autour de laquelle la suspension de sa propre automobile lui permet de tourner. De sa quête désespérée – valse-hésitation ponctuée par l'intensité électrique de l'*échange des regards* et des gestes *suspendus* –, ni le soutien-gorge vide de Madge, ni les lunettes ironiquement ajoutées par l'artiste à son autoportrait en mythique Carlotta Valdes ne peuvent le distraire. Mais, si amoureux soit-il, il n'en demeure pas moins impuissant, pour préserver intact l'objet de son désir, à remonter en sens inverse de sa chute initiale – celle d'Adam hors du Paradis terrestre –, l'escalier en spirale de son propre vertige. Après l'équilibre physique, cette « faute impardonnable » lui fait perdre l'équilibre mental. Devenant à son tour, pour tenter de guérir, *metteur en scène* de la substitution criminelle d'une vivante à une morte, il découvre, par identification au premier démiurge luciférien du film, la machination dont il a été victime et, face à l'évidence criante de sa propre culpabilité, *retrouve l'équilibre.* Le spectateur aussi.

A son corps défendant, le héros hitchcockien s'avère être l'unique dépositaire d'un secret qui, comme les seins de Kim Novak, ne repose que sur du vide. Entre le vide du secret et le secret même du vide, il n'y a – c'est le cas de le dire – qu'un pas : celui de l'*identification* finale du vide et du plein. Faute d'atteindre, par une prise de conscience *globale* de sa propre situation critique, à l'infini de l'amour, « Johnny *O'* » – comme l'appelle Madge – n'est plus qu'un... *zéro,* centre *vide* de la suspension dramatique préfigurée par les circonvolutions spiraloïdes du générique, et emblématisée, dans une clairière aux allures d'éternité, par la souche de séquoia millénaire dont les strates datées relativisent le temps par rapport à l'espace. Au temps où, selon le « metteur en scène » époux félon (devant un tableau) comme selon le vieux libraire spécialiste de l'histoire de San Francisco, « la *puissance* et la *liberté* étaient données à l'homme pour se débattre au sein d'une nature sauvage », l'arbre lui-même a pu – au prix d'un arrachement castrateur à sa racine – donner matière à un pont... ou à plusieurs mâts de navires. Mais il s'agit là, bien sûr, d'un rêve d'innocence paradisiaque qui n'est plus de mise aujourd'hui, où l'idée même de la Nature n'est plus qu'une *image* (publicitaire ou, au mieux, artistique), dont le vieux monastère mexicain, théâtre d'un dénouement cyclique, ne conserve d'autre authenticité que celle de la mémoire.

Redoublant, comme *point de suspension* du nombre, le zéro unique du vide, la spirale ascendante du baiser circulaire dans le clocher entre Scottie et Judy « redevenue » Madeleine lui confère, à l'intérieur de l'espace-temps mental du spectateur, la dimension même de l'infini (OO). Même si, *par nature,* le « zéro » *tend vers l'infini,* sa hantise de tomber dans l'infini négatif du vide absolu l'empêche, en l'occurrence, d'accéder à l'infini positif du plein absolu. Au lieu du « créateur » présumé, c'est la « créature » qui tombe sous le coup du Mauvais démiurge : « Dieu ait pitié ! »

Le zéro, en principe, c'est le vide. Mais, dans l'absolu, n'est-ce pas aussi le plein ? *Réduite à sa plus simple expression,* la proverbiale silhouette du « maître du *suspense* » ressemble à un *zéro plein,* dont son svelte héros figure symboliquement le double idéalisé, mais vide ou tout au moins tendant vers O. En tant que *zéro absolu* de l'origine, l'œil pré-générique donnant sur le vide – en réalité la salle aussi pleine (d'yeux) que possible – engendre, *de l'intérieur,* la spirale à double hélice du code génétique.

Comme le nom de la ville qui lui sert de décor, le titre même du film se termine par le *O* final du second surnom du héros, comme si, sous le masque émouvant mais quelque peu hagard de Johnny *O',* Alfred Hitchock engendrait lui-même à la fois *Vertig... O* et *San Francisc...O.* « Grand architecte » de la suspension phonologique, il va même jusqu'à construire, à l'oreille, un pont phonologique entre la première syllabe de *GO...lden Gate* et la dernière de *Verti...GO,* comme entre la première syllabe de *SCO...ttie* et la dernière de *San Franci...SCO,* nom du chantre de Dieu à travers ses créatures, en particulier les...oiseaux (le film du même nom se déroule à proximité de la même ville).

La lettre volée

Découvrant, sur la pochette d'allumettes prestement produite par son « impromptu » compagnon de voyage, le publiciste Roger Thornhill, les initiales gravées *R.O.T.,* l'« allumeuse » Eve Kendall lui demande, à brûle-

Dans *L'homme qui en savait trop*, le héros (Doris Day), s'appelle J.O

pourpoint, « – Pourquoi ce *O?* » (« What does the O stands for? »). Du tac au tac, l'inconsistant héros de *West by Northwest* lui répond, avec la feinte légèreté caractéristique du *jeu* de Cary Grant, « – Pour rien! » Réponse à double sens: en anglais, à l'œil comme à l'oreille, *O*, c'est « zéro », et zéro, c'est... rien.

Une fois l'imbroglio éclairé, l'inoffensive pochette d'allumettes/carte d'identité devient, comme *signe de reconnaissance*, l'instrument du salut du couple: épiant, à leur insu, le manège des espions en partance dans l'anguleuse « maison de verre » de Frank Lloyd Wright qui appartient à l'esthète Vandamm, Thornhill hésite à lancer à l'agent double démasqué Eve son mouchoir brodé au même sigle que la pochette, puis opte pour celle-ci, emblême de leur *union* (en anglais, *match* a, sans oublier celui de « match », le double sens d'« allumette » et d'« union »). Par miracle, le porte-bonheur échappe au regard étrangement magnétique de Leonard, le perfectionniste assistant du « diabolique » Vandamm, qui, la ramassant par terre où elle est tombée, la pose machinalement sur une table basse, devant la « plus belle acquisition » du collectionneur/espion.

A la faveur d'un raffinement graphique révélateur d'un individu voué, par *défaut d'identité* réelle, à assurer, de toutes les manières possibles, sa propre publicité, le cercle central de l'inscription de ses initiales R.O.T. est... carré. Un carré dont les côtés s'inscrivent en diagonale de la pochette, comme les lettres du générique en diagonale de l'écran, prélude à l'apparition de l'immense surface de verre sur laquelle vient aussitôt se refléter l'agitation labyrinthique de la vie new-yorkaise. Lorsque, dans l'autre *« maison de verre »*, le reflet de Thornhill est surpris, par la gouvernante, sur l'écran vide d'un poste de télévision, le carré dans l'écran s'identifie enfin, à l'intérieur même du film, au carré *de* l'écran, et, comme identité inexistante, le « rien » de *R.O.T.* est enfin éclairé comme ce qu'il est en réalité: une apparence illusoire, manipulée par son créateur pour résoudre, par la chaleur de l'*union*, la *quadruture du cercle* international de la Guerre froide... ou, à l'inverse, la *courbature du carré* de l'identité nationale figée dans le culte de ses « grands hommes », à l'effigie monumentale taillée dans la pierre des monts RUSH-MORE (litt. « Dépêche-toi »).

A l'œil, les initiales R.O.T. se lisent *ROT*, en anglais « pourriture ». Autant dire, pour quelqu'un qui a « la Mort aux trousses », le *rien* qu'il est menacé de devenir bientôt. A la différence du « doux rêveur » Johnny *O'* (1) qui, de son propre aveu, passe le plus clair de son temps à « errer sans but » –, l'homme d'action Roger *O prend la tangente* par rapport au cercle infernal de l'*O*.N.U. (en anglais U.N.*O*), où il s'est trouvé piégé. Néanmoins, dans la direction *inexistante* de *NORTH BY NORTHWEST*, il tend irrésistiblement à revenir à son point de départ, après avoir servi de point... de *suspension* au redoutable manège de l'avion pesticide et *tourné en rond* autour de la ville du « Grand architecte ». Redoublé dans le titre du film, le mot NORTH, anagramme de la première syllabe du nom de THORN-HILL (litt. « Colline à l'épine »), contient l'inversion anagrammatique des initiales R.O.T.: celles d'un *R...O* malgré lui qui, pour tenter de sauver sa peau, met l'énergie du désespoir à convertir son inconsistance individuelle d'*image* en mouvement en puissance de ROT...ation tellurique et cinématographique: pour passer inaperçu, l'idéal serait d'être *réduit à O.*

Comme à celui du *VertigO*, il manque au héros de *NOrth by NOrthwest* un *O* supplémentaire pour, au sein de sa « pourriture » initiale (ROT), planter sa *racine* (ROOT), qui n'est pas seulement une *épine* (THORN). *Second O* analogue à celui qui manque à GOD pour être GOOD, cette *lettre manquante* – et par là-même d'autant plus marquante sous son masque de nullité absolue – est bel et bien, sous le rapport phantasmatique de l'instance de la lettre dans l'inconscient, la *lettre volée* au nom de HITCH-COCK – litt. « Accroche-Coq » – pour lui permettre de devenir HITCH-COCK – lit. « Accroche-cuisinier ». Pour un fin gourmet optique, adepte proverbial du cinéma – « tranche de gâteau », la seconde opération s'avérerait certes plus profitable que la première, d'autant plus qu'en argot cokney COCK signifie « bite »: complexe de castration, surcompensation gastronomique, sublimation religieuse, cristallisation voyeuriste, les origines libidinales de la rhétorique perverse du « suspense » ne sont pas des plus... résolues. Par cinéma interposé, le gros HITCH fait, depuis le début de sa carrière, « du stop » – autant dire *de l'œil* – au maximum de spectateurs possible pour le rendre non seulement complice de ses propres phantasmes de culpabilité œdipienne, mais encore partie prenante de sa propre autoanalyse intuitive, dont la précision clinique, jusqu'au moindre détail, est à prendre *à la lettre*. Il espère ainsi mieux résister, dans la vie courante, à ces flics de l'âme que sont les psychanalystes eux-mêmes, dont l'image qu'il présente dans ses films n'est, en général, pas particulièrement flatteuse. Il va de soi que s'il ne s'agissait là que de l'auto-analyse personnelle d'un individu nommé Hitchcock, il n'y aurait pas lieu de s'y intéresser davantage qu'à celle du premier venu. Mais, comme celle de tous les grands artistes, ladite analyse prend de telles proportions qu'elle devient, à chacune de ses étapes synthétiques – c'est-à-dire à chaque nouveau film terminé –, celle d'une société entière à un moment historique donné de son développement, voire, par le biais de l'allusion parabolique, celle du monde entier depuis son origine jusqu'à sa fin. Ainsi, par rapport à la sveltesse idéale de son héros/

« zéro », l'obésité réelle d'un Hitch/ « double zéro » se trouve-t-elle, en fin de compte, revalorisée.

La courbature du cadre

Sous la trame diabolique du « suspense » et la chaîne symbolique de la théologie manichéenne considérée comme *plan de référence* mythologique (Bien et Mal, Haut et Bas, Lumière et Ombre, etc.) susceptible d'inversion permanente, le motif déterminant, en profondeur, la texture signifiante de l'inscription hitchcockienne est donc, de la façon la plus élémentaire qui soit, le bouclage imaginaire, par un ultime arc de cercle tendu sur la corde de la survie, de la boucle du *second C* du nom même de l'auteur pour en faire un *second O*. Pour parvenir à cette fin – à la faveur de laquelle le regard du « maître-queux » (COOK) se confond avec celui du COCK empaillé qui le nargue –, le créateur d'images ne s'emploie à rien moins qu'à courbaturer intégralement le cadre rectangulaire de l'écran, à l'origine vide de toute espèce de figure animée à la fin du film plein... de son propre VIDE converti en DIEU. *Suspens* logique de toute espèce de figure, le zéro se redouble alors pour figurer lui-même, à l'œil, l'infini (OO).

A l'intérieur du cadre phantasmatique de la géométrie hitchcockienne, le moteur d'une telle conversion, c'est la *culpabilité* même du héros/zéro qui, en principe, est fausse : à l'intérieur du cadre vide de l'écran s'inscrit, d'entrée de jeu, le cercle non moins vide du *O* initial, en apparence *coupable* dans le sens de son diamètre, mais en réalité *non coupable* (i.e. divisible) en deux cercles de dimensions égales. Faute de pouvoir l'élever, de prime abord, aux dimensions incommensurables de l'infini, Hitchcock *recoupe* le cercle initial en deux diamètres croisés qui en font apparaître le centre et dessinent le schéma théologique de la *crucifixion*.

« Faux coupable » (2) par définition, le héros hitchcockien n'en est pas moins, dans la situation *christique* où il est plongé, le porteur symbolique de *toute la culpabilité du monde*. Dans l'absolu, toute « fausse culpabilité » n'est-elle pas le masque d'une véritable culpabilité inconsciente ? Mais si, dans la réalité concrète, tout un chacun est coupable en ce qu'il se trompe quant au véritable sens de son destin, il n'y a plus de culpabilité individuelle du tout. De façon résolument idéalisée sur l'écran, la *crucifixion* entraîne la *rédemption* individuelle du héros ainsi que celle du couple dont il fait partie (la culpabilité, c'est, depuis Adam et Eve, l'affaire du couple).

Prendre conscience, par l'épreuve de la captivité (i.e. alinéation), de son propre aveuglement quant à l'innocence présumée de sa propre *venue au monde*, telle est l'action qui conduit le héros hitchcockien à *ouvrir les yeux* sur le cercle vicieux de son propre destin, le redoublant par là-même en un double cercle, symbole de l'infini (menottes, lunettes, cymbales, boucles, etc.), lui-même compris à l'intérieur du grand cercle de l'univers, métaphore réflexive de la salle de spectacle où le film est en train de se dérouler sur l'écran.

Quelle que soit son insistance récurrente, aisément repérable et souvent repérée, la structure circulaire de la fiction hitchcockienne n'a de sens qu'à entrer en opposition avec une structure quadrangulaire – référentielle au cadre même de l'écran – qui sans cesse la contrarie. Sur le plan formel, l'enjeu du film, c'est la synthèse géométrique entre le cercle et le carré, obtenue par l'intermédiaire de la *spirale* dessinée par le double cercle conjoint du symbole de l'infini. Comme le cercle dont elle procède, et comme le carré vers lequel elle tend, cette spirale réunificatrice revêt, chez Hitchcock, une signification métaphysique : celle du serpent de la Genèse qui apparaît sur l'écran à la fin de *The Ring* (à la fois *ring* de boxe carré et alliance circulaire) lorsque le bracelet générateur du drame s'enroule sur lui-même comme s'il acquérait, à l'égard des protagonistes, une terrifiante autonomie (cf. aussi la *Corde* nouée

(2) Le héros s'appelle BalestrerO, son épouse ROse et son avocat O'Connor.

Faux coupable est porteur symbolique de toute la culpabilité du monde.

en huit pour ficeler un paquet). Mais elle revêt aussi, dans *Vertigo*, une signification (méta-)psychique, comme si elle seule pouvait réussir à *boucler la boucle* – blonde ? – de l'arc de cercle manquant au second C de HITCHCOCK pour devenir un second O. Sous le rapport alphabétique, une spirale est schématiquement indiquée par la lettre *S*, initiale du premier surnom de Stewart, SCOTTIE, dont les deux lettres suivantes sont le *C* et le *O*. Comme le premier surnom de Stewart « dissimule » le second – « Johnny O » –, l'initiale *S* dissimule la finale *O* de *Vertigo* et de *San Francisco*.

Au cours de la période britannique du réalisateur, *six* titres réalisés entre 1931 et 1936 portent l'initiale *S* et, au cours de sa période américaine, sept titres réalisés entre 1941 et 1951 (3). A partir de *I Confess* (4) – titre révélateur –, Hitchcock ne met plus aucun *S* en exergue de ses titres, mais laisse peu à peu apparaître, en finale, le *O* décisif dans *Rear WindOw*, *VertigO*, *NOrth by NOrthwest* et surtout *PsychO*, où la nullité fondamentale du héros hitchcockien se laisse enfin découvrir sans fard, et surtout sans contrepartie positive : le psychiatre interprété par Simon Oakland est un imbécile, qui n'a pas compris que la mère de Norman continuait *vraiment* à vivre à travers lui, qui n'est lui-même qu'un corps oedipien lové sur lui-même au point d'y perdre toute consistance autonome.

Hitchcock, gastronome, ressemble à une vieille chouette. Norman est ornithologiste. Que se passerait-il si les innocents volatiles décidaient un jour de se venger ? Dans *Les oiseaux*, il n'y a plus de « héros hitchcockien » du tout. La fiction tourne autour d'un centre vide, sur lequel elle rebondit en perpétuelle spirale. De toute évidence, Hitchcock a été jusqu'au bout de ce qu'il voulait montrer. Au désespoir de ses admirateurs trop zélés, le *« suspense »* pour lui n'est plus qu'un jeu, une forme vide de sens, comme les pommes de terre de *Frenzy* laissant apparaître les doigts de pied du cadavre de la victime. Concevoir un film à partir de l'assonance entre « TOES » et « pota... TOES » désignant la forme même de la lettre *O*, c'est aussi concevoir une œuvre à partir du chiffre *O* et le monde entier à partir du vide. Le sens n'est autre que celui d'un bijou dissimulé dans la *suspension* au dernier plan de *Family Plot*, complot familial – et familier – tout entier contenu dans « La lettre volée » d'Edgar Poe à la lettre *volatilisée*.

Pour prendre la lettre à l'être, encore faut-il savoir, chez Hitchcock, prendre l'être... à la lettre.

A.H.

Dans la poursuite de sa carrière, Hitchcock manifeste une prédilection particulière envers les chiffres ronds. Né en 1899, il rate de peu le double zéro du siècle, mais se rattrape en entrant dans le cinéma en 1920. Soixante ans après, il meurt en 1980, à l'âge de quatre-vingts ans.

Entre 1920 et 1939 – date historique, anticipée par le titre des *Trente-neuf marches (5)*, de la rupture avec son pays d'origine, à l'âge de quarante ans –, il collabore, en Grande-Bretagne, à une trentaine de longs métrages, dont il réalise lui-même vingt-cinq. Appelé, en 1940, aux États-Unis par David *O*. Selznick pour y tourner, avec Laurence *O*livier, *Rebecca*, portrait d'une femme *sans nom* (son identité = O), il y réalise, en quarante ans – la moitié de sa vie – trente long-métrages. A la différence de nombreux cinéastes de sa génération, il n'a pratiquement pas connu de retraite.

Inachevé, son premier film porte le film de *Number Thirteen* (« Numéro Treize », un nombre qui ne lui a pas porté chance) et – bien avant Fellini –, le *dix-septième*, celui de *Number Seventeen*, nombre que l'on retrouve dans le titre français de son second film américain, *Foreign Correspondant*, justifié par la place qu'occupe, à la conférence de presse qui

(3) Cf. en particulier *Strangers on a train*, dont le « villain » s'appelle BrunO.
(4) Au cours du procès, il est fait mention du rhésus sanguin du prêtre : O.
(5) Cf. les trente-neuf marches réelles de son apparition dans *I Confess* et le millésime de la bouteille de *Notorious*.

« ... un corps œdipien lové sur lui-même... » *(Psycho)*

« ... la personnalité fascinante du tueur de veuves joyeuses incarné par le wellesien Joseph Cotten... » *(L'ombre d'un doute)*

ouvre l'action, le correspondant du « Globe ». Incarné par le demillien Joel McCrea *(Union Pacific)* ledit Jonnie Jones se voit affublé, pour l'accomplissement de sa mission, d'un nom imprononçable dont les initiales, devant l'agrandissement desquelles il tombe lui-même en arrêt avant de partir, sont *H.H.* A son arrivée à Londres, il est entraîné dans une course-poursuite nocturne sur les toits d'un hôtel, les deux dernières lettres de l'enseigne, n'y laissant éclairées que les trois lettres HOT, commentaire ironique sur l'action préfigurant le ROT de NORTH.

Trois ans plus tard, dans *Shadow of a doubt,* A.H. explorera, sur fond de spirale lubitschienne évoquant le mouvement perpétuel, le thème éminemment subversif, en pleine Seconde Guerre mondiale, de l'ambiguïté du Bien et du Mal à travers la personnalité fascinante/fascisante du tueur de « Veuves Joyeuses » Charlie *O*akley – incarné par le wellesien Joseph Cotten – qui, réfugié chez sa sœur en Californie, passe son temps sur son lit à faire des ronds de fumée avec ses énormes cigares, tandis que s'identifie à lui son innocente nièce, Charlie Newton. Révélées par Herbie Hawkins, l'énergumène incarné par Hume Cronyn (second rôle fétiche et scénariste occasionnel de A.H.), les initiales du second suspect sont *C.O.H.* : les mêmes que celles de l'oncle Charlie plus le H de Hawkins, de Herbie, de Hume ou de *...H* qui se désigne ainsi lui-même comme le véritable *auteur* de la machination criminelle ourdie par le séducteur à l'égard de sa nièce. Il est vrai que les initiales *A.H.* sont aussi celles d'un criminel nietzschéen d'envergure internationale qui, dans les années quarante, incarnait en priorité l'*esprit du mal* aux yeux des Américains, surtout depuis qu'ils avaient vu *Le Dictateur* d'un certain... Charlie. On conçoit que, dans sa hantise d'être poursuivi pour l'exercice d'un pouvoir hypnotique plus étendu encore que celui de l'homme d'État réduit, dans *Saboteur* (1942) – autre production *Universal* –, à la taille d'un nain parmi les monstres de foire

De quelques réfractaires

De quelques réfractaires

La réédition de *Fenêtre sur cour*, *La corde*, *Mais qui a tué Harry?* et *L'homme qui en savait trop* a pour la critique française dans son ensemble été l'occasion de réaffirmer son admiration pour le cinéma d'Alfred Hitchcock. De cette admiration, on nous dit volontiers qu'elle fut invariablement unanime.

Aujourd'hui, celui qui oserait affirmer que Hitchcock n'est peut-être pas aussi génial que chacun semble le prétendre se ferait sans doute remarquer. Pour cette seule raison une telle attitude peut paraître tentante à certains. Afin de leur éviter tout complexe, nous avons pensé qu'il leur serait peut-être utile de disposer de l'opinion de quelques-uns de leurs aînés. Ce qui permettra à certains de se faire une plus juste idée de leur audace et à d'autres de changer d'avis en connaissance de cause...

Sueurs froides

« J'affirme que mon épiderme est demeuré déplorablement lisse et que mes pores sont restés intacts tout au long de ce film. Et c'est, très exactement, le reproche que je fais à ces *Sueurs froides* d'Hitchcock qui ne me font pas suer au sens propre.

... Mais qui m'ont considérablement fait suer au sens figuré. »

(Jeander, « Libération », 6 février 1959)

« Soyons juste : parce qu'il savait raconter des histoires, Hitchcock le roublard, Hitchcock le tricheur a pu séduire ou endormir les scrupules et le sens critique. Mais maintenant ses films distillent un tel ennui qu'ils n'endorment plus que le spectateur (...). C'est ce que j'appelle le triomphe de la morale. »

(Michèle Firk, « Positif » n° 30)

« Vous croyez aux histoires de brigands ? Moi pas. Enfin, pas toujours. Et j'avoue mon mauvais goût. Autant j'avais été passionné (comme on l'est en lisant une bonne Série noire) par *Le fauve est lâché*, où Maurice Labro s'est trouvé dire avec entrain certaines vérités sur les agissements des réseaux policiers, autant j'ai regardé avec incrédulité le sombre mélo fabriqué, à grands coups de prétendus revenants, par les scénaristes de la Paramount. (...) Contrairement aux recommandations publicitaires, vous pouvez arriver à n'importe quel moment du spectacle pour aussitôt avoir votre ration de beaux paysages et de musique lancinante. N'allez surtout pas croire à la laborieuse explication de l'énigme, qui ne tient pas debout. Donnez-vous plutôt le luxe d'inventer d'autres dénouements. »

Georges Sadoul, « Les Lettres françaises », 11 février 1959)

« Un film aussi mal fait que mal conçu. »

(Louis Seguin, « Lettres nouvelles », 4 mars 1959)

Fenêtre sur cour

« Il y a dans *Fenêtre sur cour* trois films en un. L'histoire des rapports sexuels d'un homme et d'une femme, celui-là est excellent. Un film policier ingénieux, mais classique. Un film à sketches trop adroitement construit pour qu'on croie un instant à ses personnages. Leur superposition constitue sans doute un travail mieux qu'estimable mais dans lequel il me paraît néanmoins impossible de voir une œuvre sincère et qui dépasserait le plan d'un divertissement de qualité supérieure. »

(André Bazin, « France observateur »)

La corde

« Et ne cherchez pas non plus pourquoi Hitchcock a choisi de porter cette gadoue à l'écran : c'est parce que ce " grand " réalisateur est doublé d'un maniaque dangereux. »

(François Timmory - « L'Écran français »)

Dans la série « Et maintenant balayons devant notre porte », citons encore, au sujet du même film, la conclusion (« valeur culturelle ») de la fiche UFOLEIS (anonyme) publiée à l'époque : « Un film dangereux par son contenu, d'autant plus que très brillant dans sa réalisation (discutable cependant sur le plan du langage cinématographique). Valable à la rigueur pour un ciné-club d'adultes. On s'attachera cependant à démystifier l'œuvre. »

Mais le mot de la fin revient à Louis Seguin, qui concluait ainsi un article sur *Le crime était presque parfait* et *Fenêtre sur cour* (« Positif » n° 14-15, novembre 1965) : « Oui, sans doute, il faut mépriser Alfred Hitchcock. »

L'Archiviste mesquin

qui accueillent le couple en fuite, « A.H. » ait éprouvé le besoin de camoufler en H l'initiale de son prénom – graphiquement évocatrice du « numéro 17 » – pour la redoubler de manière à quadraturer l'ensemble en hommage indirect à Hawks, « inventeur » de Cary Grant, le corps volatil.

De même qu'il existe une relation professionnelle – évocatrice de *Citizen Kane* (nom du héros de *Saboteur*) – entre « H.H. » et le « Globe », de même il existe une relation consubstantielle entre « A.H. » et le monde, et par conséquent entre A.H. et... GOD, auquel il ne manque qu'un O supplémentaire pour être... GOOD. Fasciné par le mal absolu, Hitchcock, comme Welles et comme Lang – auquel il a rendu un hommage allusif dans *Dial M for Murder* –, sait, le cas échéant, en adopter lui-même le *point de vue*. Comme l'entendait Cecil Bon Dieu Mille, père fondateur de Hollywood, si le Mal n'était pas séduisant, il ne serait pas dangereux. D'autant plus que, dans l'absolu, le Bien n'est rien sans le Mal, Dieu sans le Diable, le Haut sans le Bas, la lumière sans l'Ombre, etc. La globalité du point de vue, c'est aussi l'identité du zéro et de l'infini, du volatil et du pesant, du léger et du pensant.

Who killed Cock Robin? est le titre de la « Silly symphony » de Walt Disney – parodie de « whodunit » – devant laquelle l'ignoble Verloc se fait descendre dans *Sabotage*, tandis que Cock-Robin, transpercé d'une flèche, chute dans le vide en bon héros hitchcockien. Autant dire : « Who kill (HITCH-)COCK Robin ? », c'est-à-dire, en d'autres termes : « Mais qui a tué H... ? » D'où l'équation : Harry = Hitch = Dieu. Évocateur du Christ de Rouault, le portrait auquel le peintre abstrait *ouvre les yeux* à la fin de l'enquête met les points sur les *i*.

De fait, les proverbiales apparitions de Hitch dans ses propres films – pour ne rien dire de la présentation de ses téléfilms – sont bien celles d'un « Dieu tout-puissant » qui, à la différence du « vrai », aurait le bon goût de prendre quelque distance humoristique par rapport à lui-même, et à sa propre création.

« Grand architecte » de tous ses films, A.H. est aussi le « Grand horloger » qui, au début de *Rear Window*, remet à l'heure la pendule du compositeur infortuné. En tant qu'artiste maître d'œuvre, il est aussi ce compositeur lui-même, et le chef d'orchestre, de *L'homme qui en savait trop*, interprété par Bernard *H.*, le véritable compositeur du film. Mais sa corpulence le fait ressembler aussi au joueur de... symboles du destin, ainsi qu'à l'ambassadeur d'AO.. qui manque de peu sa propre fin. Hitchcock, pour sa part, n'a pas manqué la sienne et, à la différence de celle de Jésus-Christ, sa Résurrection est un succès permanent : A HIT

B.D.

Cinéma régional, cinéma planétaire

(IV)

par Guy Gauthier

Des différences toujours recommencées

Résumé du chapitre précédent :
CENTRE ET PÉRIPHÉRIE

Dans lequel on insiste sur l'importance de la position du cinéaste dans le système de production, et sur les tentations contradictoires du pouvoir et de la liberté. La lutte des individus et des minorités pour leur survie se rejoint. A l'arrogance du centre doit répondre la ruse de la périphérie, qui sait que le système ne peut se passer d'elle à moins de devenir fossile. Il n'y a pas une esthétique de la périphérie, mais une stratégie qui doit donner la part égale à l'individualisme et aux solidarités culturelles.

Plusieurs siècles de centralisme et de nationalisme culturel ont dévalorisé le mot « régional » dans la langue française. Tout ce qui est régional, si on ne prend garde à préciser le terme, ne saurait être que mineur, folklorique, provincial – autant de mots eux aussi dévalués, comme pour s'assurer que le vide est bien fait alentour.

De certaines formes artistiques cependant, on doit dire d'abord qu'elles sont régionales, l'apparition tardive de formes dites nationales ne constituant qu'un cas particulier.

Ce qui est une évidence quand il s'agit des arts dits majeurs semble plus contestable dès qu'il s'agit du cinéma. Résumons les raisons de ce statut d'exception.

Le cinéma a d'abord une histoire trop courte pour pouvoir s'apprécier sur de longues durées et à travers des civilisations radicalement différentes.

Né à une époque où le monde était divisé – ce qui n'a fait que se renforcer depuis – en nations-états, les quelques différences repérables ne pouvaient être mises que sur le compte des particularités nationales.

Enfin, tributaire de la technique plus que de ses devanciers, l'art cinématographique est soumis à une pression uniformisante plus forte.

Ces trois raisons ne prouvent d'ailleurs pas que le cinéma n'échappe pas à la règle. Elles invitent seulement à la prudence.

Il reste (au moins) un point à aborder : celui du métissage culturel, notion aujourd'hui à la mode, mais inséparable, dans l'histoire des arts qui ont précédé le cinéma, des formes artistiques régionales. Il nous semble en effet que, loin de conduire à une normalisation planétaire, le métissage ne fait que bouleverser en permanence la carte des particularités régionales, remettant sans cesse en cause les notions de territoire et de tradition dans ce qu'elles impliquent de conservatisme.

Page précédente :
Sans soleil de Chris Marker,
La loi et la pagaille
d'Ivan Passer.

Des hommes et des objets

Le survol de quelques cas caractéristiques de l'histoire des autres arts permet d'entrevoir deux cas de figure qui, à défaut de métissage au sens strict, mettent en évidence les différents types d'échanges interculturels.

Premier cas : le métissage proprement dit. Des circonstances historiques, souvent dramatiques à l'origine, provoquent des déplacements de populations contraintes de s'adapter aux conditions des pays d'accueil. Ces populations opèrent exactement l'inverse de ce qu'il est convenu d'appeler des transferts de technologie : des savoirs artisanaux, empreints de tradition, s'appuyant sur des cultures populaires vivaces, s'infiltrent dans des systèmes dominants, au départ peu méfiants tant ils sont sûr de leur supériorité et de leur indiscutable compétence dans la maîtrise d'œuvre. Les artisans hellènes, mozarabes, mudejars, indiens, subvertissent les formes majeures dans la réalisation dès qu'ils ont simple tâche d'exécutants. S'appuyant sur une communauté culturelle que l'hostilité ou la suspicion ambiantes rendent plus cohérentes, ils en viennent, selon des principes qui restent à peu près partout les mêmes, à laisser leur empreinte dans l'histoire qui garde même leur souvenir. On se souviendra par exemple qu'en matière d'architecture, ils n'ont aucune influence sur la structure de l'édifice, mais qu'ils s'imposent au niveau du détail et de l'ornementation. A l'inverse, ils exercent une maîtrise quasi totale sur des objets méprisés, quitte à les reproduire sans apport de créativité nouvelle quand l'objet vient à prendre une valeur marchande pour des raisons « folkloriques ». On peut reconnaître dans ce cas, aujourd'hui encore, les communautés issues de l'émigration et de l'exil, qu'elles soient de première ou de seconde génération. C'est tout le problème des possibilités d'expression des minorités qui resurgit dans un monde où les techniques dominantes se laissent moins que jadis infiltrer par les savoirs traditionnels. Un Turc qui travaille sur une chaîne d'automobiles n'a évidemment aucune possibilité de laisser de trace, ce qui le conduit peut-être à tenter sa chance dans d'autres domaines, comme celui des rapports sociaux.

Deuxième cas : la circulation des objets. Elle résulte en général de circonstances plus pacifiques, comme le commerce, mais on sait la part du pillage qui a alimenté la plupart des musées archéologiques occidentaux. Pendant des siècles, seuls les objets ont servi de liens entre les civilisations. C'est ainsi que les marchandises acheminées le long de la célèbre Route de la soie, ont suffi, note René Grousset, « à faire qu'il n'y a pas eu sur notre planète deux planètes différentes, à maintenir un minimum de contact entre la fourmilière chinoise et nos fourmilières indo-européennes ». Plus tard, estampes japonaises et masques océaniens ont exercé sur les arts d'Europe occidentale une influence remarquée, sans qu'il y ait, hors quelques voyageurs et commerçants isolés, réel contact des cultures.

Avec ces exemples dans la tête, revenons vers le cinéma, en essayant de rapporter à des modèles observés ailleurs des situations concrètes.

Déplacements de populations et transferts de main-d'œuvre n'ont pas cessé, bien au contraire. Un flux irrésistible s'écoule des pays sous-développés et surpeuplés du sud vers les pays industrialisés et sous-peuplés du nord. Des minorités s'implantent et se développent en véritables enclaves dans les pays à haut niveau de vie, non sans susciter, la crise aidant, des phénomènes de rejet. Aux États-Unis, les Hispanophones ont dépassé numériquement les Noirs constituant les uns et les autres des minorités à problèmes. En Europe, les Maghrébins, les Turcs, les Portugais, les Yougoslaves, mais aussi de nombreux Asiatiques ayant fui leur pays pour cause de guerre, de famine ou d'oppression, sont en voie de constituer de fortes minorités, d'autant plus durables que beaucoup d'entre elles sont islamiques et opposent à l'assimilation, en plus de la résistance linguistique, une résistance religieuse. A la première génération hantée par le retour succède une seconde génération de culture littéralement métisse, puisque irréductible aux deux cultures d'origine (pour simplifier, car les variétés culturelles du sud peuvent s'associer en nombre illimité de combinaisons aux variétés culturelles du nord). Ainsi apparaissent, même dans la société française qui a toujours refusé d'accepter le fait, des minorités ethniques, qui reformulent sans le vouloir le problème des anciennes minorités ethniques autochtones, dites régionales, ou, plus récemment, territorialisées. La France, qui croyait en avoir fini avec ses « provinces » se retrouve avec des minorités autrement irréductibles et obligée d'admettre le pluralisme culturel. Les conflits sociaux de naguère, à la faveur d'une mutation industrielle sans précédent, ne peuvent plus s'analyser en termes de classique lutte des classes. Si une lutte des classes subsiste, elle est aujourd'hui largement dominée – certains préfèreront dire : brouillée – par d'autres antagonismes plus virulents, parmi lesquels l'antagonisme ethnique, qu'on aurait bien pu croire rangé, en France au moins, au rayon des vieilles lunes.

Le phénomène n'est pas uniquement français et n'a pas échappé, dans des conditions pourtant radicalement différentes, à quelqu'un qu'on aurait pu supposer être un inconditionnel de la lutte des classes : Iouri Andropov (" Les différences nationales " existeront encore longtemps, beaucoup plus longtemps que « les différences de classes »).

Quant aux objets – en l'occurrence, les films – il n'est pas besoin de rappeler à quel point ils circulent. Dans ce cas précis (le cas des produits industriels étant tout à fait différent) les courants dominants sont de sens contraire de ceux qui gouvernent la migration de la main d'œuvre. La main d'œuvre va du sud vers le nord, des pays pauvres vers les pays riches ; les films et les émissions de télévision font exactement le trajet inverse, les États-Unis en particulier alimentant le monde entier en produits audiovisuels. Les rapports Mexique-États-Unis sont de ce point de vue significatifs : les États-Unis ne parviennent pas à contrôler le flux de la main d'œuvre mexicaine ; le Mexique n'a pas beaucoup plus de succès quand il tente de freiner l'invasion de ses écrans par les films de son puissant voisin.

Ce double flux, sud-nord pour les hommes, nord-sud pour les films, est à l'origine de situations multiples et complexes qui recoupent ou perturbent les divisions traditionnelles du régionalisme. Trois questions se posent ainsi, qui n'épuisent pas la richesse du phénomène, mais permettent au moins d'y voir plus clair.

1. Quelle est l'influence, sur l'industrie cinématographique d'une nation développée, de l'arrivée d'une main-d'œuvre étrangère ?
2. Les minorités ainsi constituées ont-elle une influence directe, soit en tant que public, soit en tant que source de produits marginaux sur la production dominante ?
3. Quel est le rôle exact des produits issus des pays dits du « Nord » sur les mentalités des populations dites du « Sud » ?

Essayons, dans l'ordre, de répondre à ces trois questions.

Échanges et influences

Si l'industrie en général est grande consommatrice de travailleurs migrants, l'industrie cinématographique est à peu près fermée à la main d'œuvre non qualifiée. Il y a donc peu de chances que d'obscurs tâcherons, réintroduisant subrepticement des pratiques de leur pays d'origine, influencent le cours d'un art protégé par sa technique relativement sophistiquée.

Aussi bien n'est-ce pas à ce niveau qu'il faut attendre une quelconque infiltration. En revanche, pour des raisons diverses, les profes-

sionnels du cinéma constituent une population extrêmement mobile. L'attirance d'une consécration, de meilleures conditions de travail ont déjà conduit aux États-Unis, de manière plus ou moins durable, des réalisateurs, opérateurs, acteurs, musiciens d'Europe occidentale, capables de faire profiter le pays d'accueil de leur savoir-faire. On peut douter que cette démarche intéressée ait d'importantes conséquences. Quand on va aux États-Unis par choix, c'est qu'on est déjà convaincu d'une certaine supériorité américaine. C'est un acte d'allégeance qui conduit à imiter plus qu'à subvertir. Les films issus de cette collaboration de cinéastes ou de comédiens européens en mal de célébrité correspondent plus au standard américain que les films américains eux-mêmes, et sont souvent de moindre qualité. Le cas particulier du cinéaste étranger résolument critique ou décidé à garder la distance (Wim Wenders, Chantal Akerman) appartient plutôt à la catégorie du « regard étranger », genre qui n'a que peu à voir avec le métissage, même s'il favorise l'apparition de formes hybrides.

Tout autre est le cas de cinéastes venus aux États-Unis pour y avoir été contraints, qu'ils aient été expulsés ou aient choisi l'exil en désespérant de trouver dans leur pays d'origine autre chose qu'une étouffante oppression. Deux courants, a des périodes historiques différentes, ont ainsi contribué à renouveler, au moins partiellement, le cinéma américain : celui des cinéastes qui, dans les années trente, ont dû fuir l'Allemagne nazie ; celui des exilés de l'Europe de l'Est, Tchécoslovaquie ou Pologne. On remarquera que les pays du « Sud » (Europe méridionale, Afrique, Amérique latine) ont peu contribué à ce renouvellement, ce qui s'explique de plusieurs façons : faible développement de l'industrie cinématographique dans ces pays, résistance de la société américaine à intégrer des émigrants originaires d'autres lieux que l'Europe du Nord ou l'Europe centrale (ce que la loi des quotas en 1921 avait parfaitement assumé), difficulté de favoriser les modèles trop étrangers à l'idéologie américaine officielle (surtout en ce qui concerne les Asiatiques, minorité relativement favorisée dans ses conditions matérielles de vie, mais écartée du marché culturel national). Les noms de Fritz Lang, Otto Preminger, Stanley Kubrick, plus récemment Ivan Passer, parmi tant d'autres moins illustres, témoignent de la vitalité de courants venus d'Europe centrale. On n'aura garde cependant d'oublier qu'un certain Charlie Chaplin était anglais, comme un certain Hitchcock.

Certains sont obligés d'attendre la seconde génération. Fils d'émigrants ayant plus ou moins bien réussi, ils deviennent cinéastes dans leur nouvelle patrie en perpétuant une culture communautaire dont la filiation avec le pays d'origine peut être parfaitement mythique (un sociologue, David M. Schneider a étudié le cas des Italiens de Chicago, en fait d'origine irlandaise ou polonaise, mais qui font de la cuisine italienne et mangent – tradition italienne – avec les coudes sur la table : l'ethnicité est alors un phénomène volontaire dont on peut mettre en doute la profondeur). Ces cinéastes de deuxième génération, qui véhiculent d'autres modèles, évidemment plus américanisés que les cinéastes de la première génération, constituent la revanche des minorités latines maintenues à l'écart lors de leur arrivée. Un cinéma italo-américain (Martin Scorsese) ou Chicano (Luis Valdez) se fait peu à peu une place sur le marché. Ne parlons pas du cinéma des Noirs, qui ne véhicule plus rien de la culture africaine d'origine et, de ce fait, répond plutôt à la deuxième question.

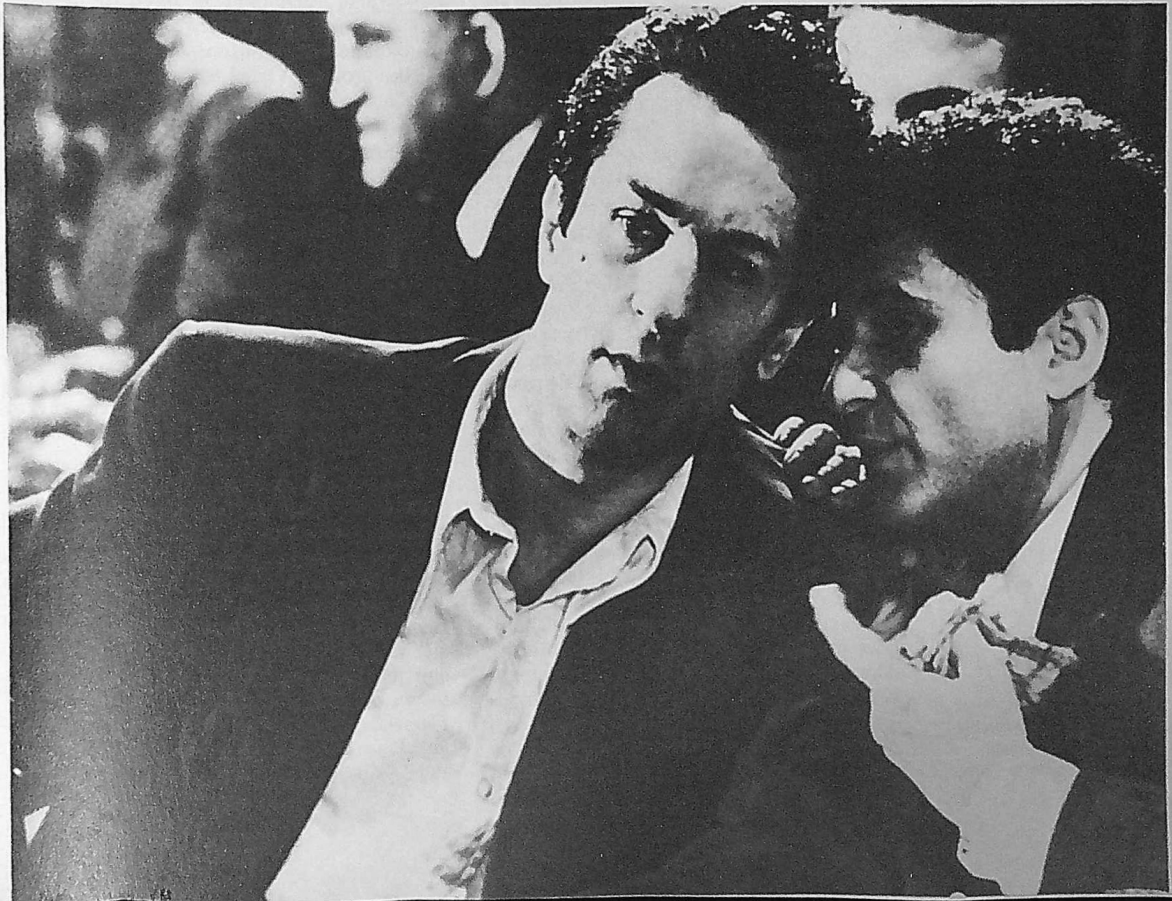
Si la France, moins riche, et moins susceptible d'apporter la consécration mondiale, est moins recherchée comme pays d'accueil, elle n'est pas pour autant, comme le souhaiteraient les champions d'une hypothétique pureté de la race, préservée des influences étrangères. Si des exilés de partout viennent y construire une œuvre parfois originale (ainsi le Chilien Raoul Ruiz), on ne compte plus les films tournée en France et en langue française par les Africains francophones et qui introduisent, au niveau du jeu de l'acteur ou du rythme du montage, de nouvelles pratiques. Certains de ces cinéastes, de retour dans leur pays d'origine, fonderont en de jeunes nations un cinéma qu'on pourra dire issu du plus authentique métissage culturel. L'œuvre tout entière du Sénégalais Ousmane Sembène prouve que le colonialisme lui-même peut mener à des formes artistiques originales – à condition d'en sortir, bien entendu.

Comme nous l'avons déjà remarqué, la théorie cinématographique est quasi muette sur ce phénomène de la spécificité culturelle, qui saisit par son évidence, et irrite par la subtilité de ses mécanismes.

Minorités : enclave ou assimilation

La deuxième question – le rôle des minorités constituées – n'est pas moins complexe. Que les minorités d'origine étrangère aient, au sein de la société d'accueil, des pratiques de consommation et de production, est un constat facile à faire. Côté consommation, toutes les grandes villes avec une forte population d'immigrés, connaissent ce phénomène des salles spécialisées dans le cinéma arabe, généralement égyptien, sous-titré ou non, et qui reçoivent un public enthousiaste, aux réactions un peu surprenantes pour quiconque est habitué à d'autres comportements de spectateurs. Si ce cinéma renforce incontestablement l'identité des communautés culturelles (malgré des aspects étonnants : ainsi le succès du cinéma de Hong Kong auprès des Maghrébins), il n'a guère l'occasion de sortir de son

Ci-contre :
La première et la seconde génération d'immigrés : Otto Preminger et Martin Scorsese *(Autopsie d'un meurtre* et *Raging Bull)*.



ghetto. On voit mal d'ailleurs un vieux film en noir et blanc, avec pour vedette le chanteur Farid El Atrache – qui continue de faire un malheur chaque fois qu'il passe au cinéma Delta à Barbès – dans un cinéma des Champs-Élysées ou même du Quartier latin. Ce n'est pas le cas de tous les films, mais la barrière qui oppose à tous les films autres que français ou américains, italiens ou européens du nord à la rigueur, l'alliance diabolique du système de distribution et du système des idées reçues (deux systèmes qui n'en finissent pas de se conforter l'un l'autre), est une barrière quasi infranchissable. On peut donc avancer que les pratiques de spectacle des minorités n'ont guère d'influence sur la société globale.

Au niveau de la production, l'ensemble des films réalisés par les minorités ethniques, qu'elles soient régionales ou immigrées, est impressionnant, et le devient encore plus si on prend en compte toutes les minorités. Vrai en France (voir les numéros de la revue « CinémAction » consacrés à cette production), le phénomène l'est tout autant en Allemagne, et plus encore aux États-Unis.

Il est facile de dire que cette production est médiocre, ce qui est vrai, et vrai de toute production considérée dans son ensemble. Elle compte beaucoup de films fauchés, maladroits, naïvement didactiques, prétentieusement poétiques, et pour tout dire, ayant oublié que les bonnes intentions militantes ne dispensent ni de rigueur ni d'exigence artistique.

Cependant, aucune production, même la professionnelle et la plus commerciale, ne résisterait à être jugée dans son ensemble : quiconque verrait tous les films français, ou américains, produits dans une année s'enfuirait, atterré, et prêt à désespérer de son cinéma préféré. Combien de ces films médiocres, ou insignifiants, ont néanmoins l'occasion d'affronter le public dans les meilleurs conditions ? Beaucoup et, peut-être, beaucoup trop.

Par contre – et ceci nous renvoie à tout ce qui a été dit de la périphérie – les films des minorités ont rarement une chance, quelles que soient leurs qualités. Ne parlons pas de ceux qui, en France, ont accepté de passer à la moulinette Gaumont, transformant le particularisme en folklore. Mais pour les autres, personne n'aura l'occasion de remarquer les petites flammes qui vacillent çà et là, prêtes à brûler plus haut.

Quelles que soient leur cohésion et leur pugnacité, on doit reconnaître que les minorités ethniques, par leur consommation et leur production, ont un faible impact sur les pratiques artistiques des sociétés dans lesquelles elles sont insérées. C'est particulièrement vrai pour la société française qui ne reconnaît pas – même juridiquement – le fait minoritaire, c'est vrai aussi pour la société américaine pourtant plus composite et plus tolérante. Un bon moyen de s'en rendre compte, pour l'une comme pour l'autre, est de prendre connaissance du détail des exportations : seules l'Amérique et la France « officielles » (même avec une acception culturelle, on voit ce que le mot veut dire) figurent dans les représentations à l'étranger. On emploie fréquemment « ghetto » pour définir la situation faite aux minorités. Le mot est un peu fort. Disons donc plus simplement que les minorités vivent en enclaves, qu'elles sont largement influencées par le milieu ambiant (au point, souvent, de disparaître, ou de ne rester que sous la forme d'une poignée d'irréductibles) mais que, en retour, elles ne sont pas conviées à enrichir le fonds culturel commun. Quand elles parviennent à se faire entendre elles ne sont plus vraiment des minorités, ou alors elles ont consenti à des accommodements qui constituent un début d'acceptation de l'assimilation. Ainsi les films québécois conçus pour le marché américain (ce qui est, soyons justes, leur unique chance d'être vraiment diffusés) perdent une bonne part de ce qui fait l'originalité du cinéma québécois ; les films ouzbeks ou géorgiens traduits en russe perdent une marque importante de spécificité, et sont vite récupérés dans la catégorie « exotisme », l'ennemie jurée de tous les particularismes. Seules les minorités qui peuvent prendre appui sur une culture extérieure bien vivante ont quelque chance d'en imposer à long terme : minorités arabes, turques, juives, russes, chinoises. On ne peut sous-estimer cependant le fait qu'elles sont tout aussi étrangères dans le pays d'accueil que dans le pays d'origine et que la synthèse qu'elles proposent n'est acceptée nulle part.

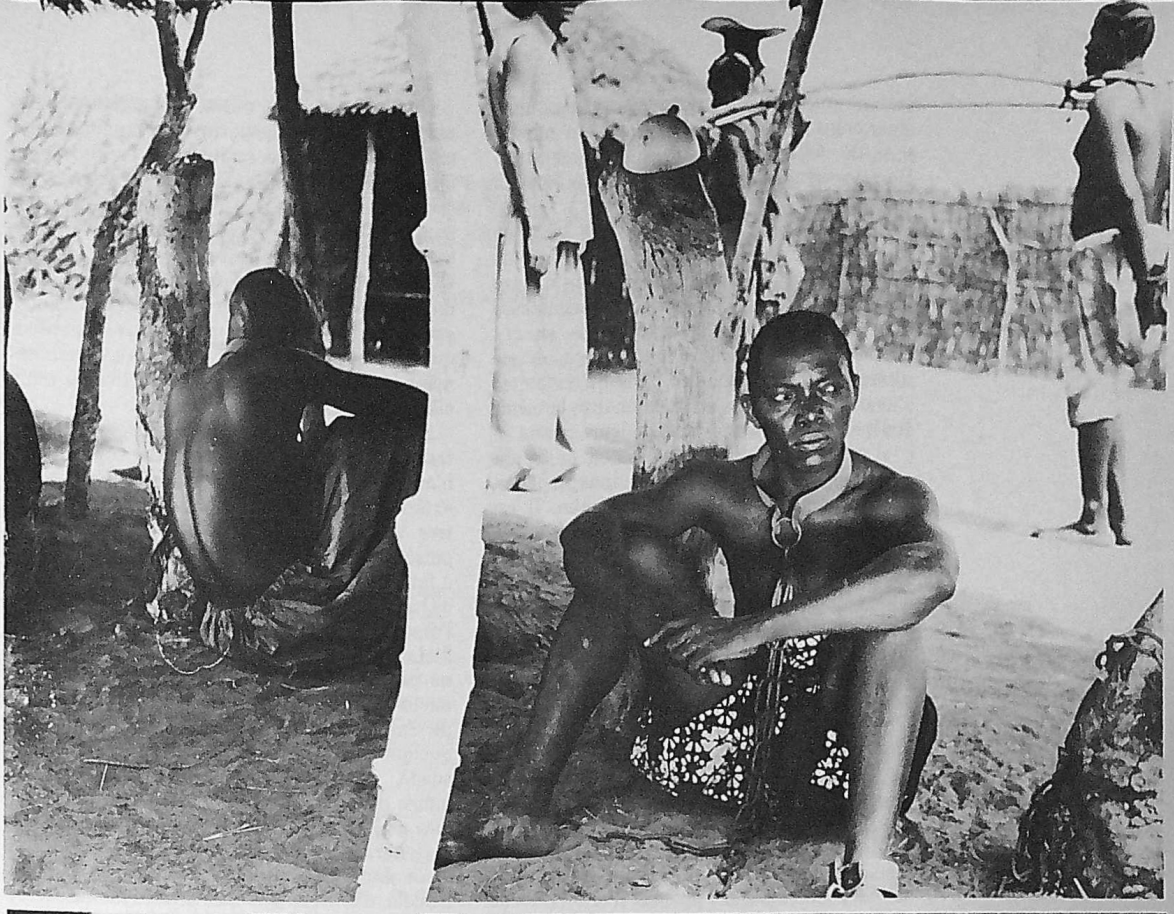
Une circulation à sens unique

Dernier point à prendre en compte, la circulation des objets, c'est-à-dire des films. Nous avons noté qu'elle se faisait dans le sens nord-sud, puisque ce sont les films des pays riches qui vont vers les pays pauvres. A signaler pourtant d'importants mouvements sud-sud (films indiens ou égyptiens) qui corrigent la tendance dominante. A quelques semblants d'exception près (les films karaté), les pays du Nord, pour de bonnes ou de mauvaises raisons, se ferment obstinément à la production du Sud.

On a tout dit, ou presque, sur l'impérialisme culturel des États-Unis et de quelques autres puissances moindres se glissant dans leur sillage. Ne minimisons pas le phénomène, mais ne le dramatisons pas non plus. Les modèles dominants peuvent séduire, puis lasser. Le cinéma français qui manifeste ces temps-ci (début 1984) une assez belle vitalité, ne reproduit pas le cinéma américain. *La vie est un roman* (A. Resnais), *Sans soleil* (Ch. Marker), *L'argent* (R. Bresson), *A nos amours* (M. Pialat), *Prénom Carmen* (J.L. Godard), *Un dimanche à la campagne* (B. Tavernier) ne peuvent

Ci-contre :
La barrière quasi infranchissable de la distribution et des idées reçues (*Ceddo* de Sembene Ousmane).

Un cinéma qui ne reproduit pas l'exemple américain (*Sans soleil* de Chris Marker).



être en aucun cas confondus avec des films américains et les parentés qu'on peut relever sont de celles qu'on pourrait relever entre Dostoïevski et Faulkner, tous deux grands romanciers.

Reconnaissons que les cinéastes cités ne sont pas jeunes et qu'ils ont eu le temps de se référer à d'autres modèles. Certains d'entre eux sont pourtant de grands consommateurs d'un certain cinéma américain. Ils en ont profité, mais en définitive n'ont pas laissé altérer leur personnalité. Sans qu'on puisse s'avancer autant, on doit reconnaître la même indépendance chez certains de leurs cadets.

Il est vrai encore que la France, puissance moyenne, jouit d'une relative indépendance, de même que l'Allemagne et l'Italie. Il est significatif, s'agissant de ces deux pays, que leur succès et leur échec dépendent souvent de leur propre politique. Ainsi la flambée d'un jeune cinéma allemand il y a quelques années trouvait son explication dans la politique de la télévision. En sens inverse, l'actuelle décadence du cinéma italien et de son genre majeur, la comédie, tient à la commercialisation de la télévision italienne par le biais inattendu de l'explosion des stations locales. Si l'Italie a cessé d'opposer une barrière aux produits américains, il en va de sa responsabilité. Une nouvelle orientation, et on peut parier que le cinéma italien connaîtra un nouveau départ, tant il dispose, dans ses arrières, de forces vives capables d'une nouvelle explosion.

Il en va tout autrement des minorités qui n'ont pas les moyens de construire des barrières efficaces, et se laissent envahir, sans pouvoir réagir, ni même sans pouvoir en faire leur profit, par des produits non seulement étrangers – ce qui est positif – mais stéréotypés selon les normes d'un minimum interculturel. Le problème n'est pas dans l'invasion, il est dans l'absence de résistance.

Le drame des minorités est dans leur difficulté à se faire entendre. Il faut une foi inébranlable pour se lancer dans la réalisation d'œuvre *à l'avance* vouées à une diffusion confidentielle. C'est possible en littérature (après tout, les Islandais ne sont pas un million ce qui ne les empêche pas de compter un Prix Nobel de littérature, et des poètes de grande valeur), mais les moyens qu'exige le cinéma font que des investissements financiers sont nécessaires, et ceux-là ne sont que rarement désintéressés. Ils ne pourraient d'ailleurs pas l'être longtemps, même si les artistes parvenaient à faire partager leur enthousiasme par des financiers.

Une minorité (que ce soit une petite nation, une région, une diaspora, une communauté) est donc condamnée, en matière d'audiovisuel, à ne pas être entendue hors de ses limites. En cette fin de XXe siècle, c'est intolérable. Le temps des tribus et des communautés closes est révolu, mais pas le temps des différences. Quiconque ne peut se résigner à se dissoudre dans la bouillie planétaire, ou ne peut s'adosser à une puissance à prétentions hégémoniques est en quelque sorte voué au chuchotement ou au silence. Il y trouve la liberté, mais elle est socialement improductive.

Sûres d'elles-mêmes, les cultures dominantes croient n'avoir rien à perdre à ce jeu. Elles n'ont pas assez médité comment les apports extérieurs les plus inattendus ont pu en d'autres temps les régénérer. Ce que Monet a puisé au contact d'Hiroshige, ce que Picasso a fait sien après avoir contemplé des masques d'Océanie, nul cinéaste aujourd'hui ne peut l'espérer. Les grands cinémas à diffusion mondiale savent de quoi ils sont capables, mais ne peuvent plus guère se surprendre. Il y a eu la découverte des grands Japonais, celle de Satyajit Ray, quelques cas isolés. A ces quelques exceptions près, le cinéaste est persuadé, sinon d'avoir vu tous les films, du moins de n'avoir rien à attendre de ces cinémas maladroits qui tentent de s'installer à la périphérie des empires. Ce n'est pas par hasard si le Japon à peu près seul a pu fournir, au-delà d'œuvres en elles-mêmes admirables, matière à réflexion et à inspiration : c'est la seule puissance non européenne (d'un point de vue culturel, les États-Unis constituent une variété européenne) qui ait pu s'introduire dans le groupe des nations technologiques quand les cartes ont été à peu près définitivement distribuées (dernier quart du XIXe siècle). Il a donc pu fonder une industrie de bon niveau sans se mêler trop tôt au libre échange culturel. Aucune autre culture lointaine, ni les chinoises, ni les indiennes, ni les africaines n'ont pu féconder le cinéma faute d'avoir une industrie.

Imaginons ce que serait le monde de la peinture si les Chinois avaient été, sous les Tang ou sous les Song, dans l'impossibilité de se livrer à la peinture. C'est ce qui se passe aujourd'hui pour le cinéma pour des raisons qui peuvent être politiques (Europe de l'Est, Amérique latine) mais en dernière analyse plus culturelles qu'économiques.

G.G.

MANIFESTATIONS

Jean-Michel Andrault, Marcel Martin, Jacqueline Lajeunesse, Pascal Mérigeau, Raphaël Bassan, Max Tessier

Sarlat

La création en région

Au cœur de la ville vieille de Sarlat, le Ve Festival de créations audiovisuelles (1), films, vidéos et diaporamas de courte ou moyenne durée, a franchi un tournant s'ouvrant aux professionnels qui viennent côtoyer non-professionnels et scolaires. Près de trois mille personnes ont pu suivre une programmation hétérogène mais d'une qualité moyenne très notable.

Les productions scolaires, souvent réalisées dans le cadre de P.A.E., font preuve d'une imagination trop absente de nombreuses œuvres d'adultes ; si la réalisation en est plus approximative, elles semblent bien avoir réussi leur objectif premier, une réflexion sur et une initiation à l'audiovisuel. Chez les adultes, les qualités de réalisation masquent parfois un traitement conventionnel des sujets (fictions ou reportages). Quelques œuvres remarquables se détachent. *Les mercenaires* (clip vidéo réalisé par l'association « L'œil écoute » de Nîmes) propose quatre minutes de parodie dévastatrice. *Parfum de nuit* (film d'animation de Vincent Monluc) est une œuvre graphique superbe et pleine d'humour. Enfin et surtout, *Visage* (films de marionnettes de Benoît Arène), douloureuse histoire d'un musicien de rock en quête d'identité, allie à une plastique superbe une dose d'émotion rare.

A l'heure des nouveaux marchés (surtout le câble) en recherche de productions (régionales ou non), Sarlat a permis de poser clairement, en présence de tous les partenaires y compris politiques (le Conseil régional d'Aquitaine) les problèmes de la production en région et d'esquisser des solutions en termes de formation, de financement et surtout de diffusion : achat d'espaces horaires sur les médias, utilisation du réseau des salles de cinéma indépendantes, création d'une régie régionale de distribution... En ce sens ce festival nous paraît exemplaire.

J.-M.A.

(1) Le festival est co-organisé par le CREPAC d'Aquitaine, la FOL de la Dordogne et l'Amicale laïque de Sarlat.

Mannheim

Toute la misère du monde

La Semaine cinématographique de Mannheim offre toujours une ample sélection de documentaires et son intérêt est renforcé par un choix de « premières œuvres » de fiction : le tour du monde ainsi proposé est souvent un catalogue assez déprimant de l'injustice et de la violence et il est d'autant plus regrettable que ces témoignages parviennent rarement jusqu'au grand public et fassent défaut à son information.

Ainsi, en ce qui concerne les droits de l'homme, l'Argentin Rodolfo Kuhn donne la parole, dans *Tout est absence*, à des épouses et mères de « disparus » en contrepoint à des déclarations mensongères des ex-dictateurs argentins : document accablant sur la violence du terrorisme militaire perpétré dans le silence complice de l'Église. La Libanaise Heiny Srour (naguère auteur de *L'heure de la libération a sonné*) évoque dans *Leila et les loups* le sort des femmes palestiniennes, citoyennes de seconde zone dans l'intimité comme dans la société : mêlant documents d'archives et fiction, elle entend souligner, avec une ferveur militante, le rôle qu'elles ont joué dans le processus historique. L'Indien Bhaskar Chandavarkar dénonce, dans *Atyachar (Atrocités)*, le triste sort fait aux minorités ethniques dans le système des castes. Triste sort aussi que celui des Indiens de l'Équateur, persécutés, voire assassinés, lorsqu'ils veulent s'organiser en coopératives (*Asi pensamos*, de Camilo Luzuriaga) et des aborigènes d'Australie, évincés de leurs terres par les sociétés minières et victimes d'un véritable apartheid (*Munda nyuringu*, de Robert Bropho).

La situation en Pologne continue à susciter des témoignages de l'extérieur. Ainsi Zbigniew Trzcinski décrit le sort des exilés réduits au chômage et frustrés de leurs espoirs à l'Ouest, conduits à la résignation ou à la révolte (*Les relations avec la Pologne*, RFA). L'Américaine Jill Godmilow donne son point de vue personnel dans *Far from Poland* en intervenant sur des documents

d'archives pour faire l'historique de Solidarité à travers la vision qu'en ont donné les médias aux USA.

USA : l'envers du décor

C'est un document révélateur sur la vie sociale que propose Catherine Pozzo di Borgo dans *The great Weirton Steel* dont le titre implique un jeu de mots entre *steel* (acier) et *steal* (dérober, circonvenir) : le propriétaire d'une aciérie en crise proposant à ses ouvriers de leur « vendre » l'usine afin qu'ils puissent conserver leur emploi, on assiste au drame de conscience de ces travailleurs, soupçonnant un piège et mal informés par un syndicat prêt à toutes les concessions. Brisant un pudique silence de plusieurs décennies, *Nisei soldier*, de Loni Ding, raconte comment de jeunes Nippo-américains ont été recrutés dans les camps où ils avaient été « concentrés » en 1942 pour devenir volontaires dans l'armée au cours de la dernière guerre. Plus anecdotiques, *Grey area*, de Monona Wali, évoque le « recyclage » des anciens Black Panthers dans la société d'aujourd'hui, et *Phoenix Bird*, de Jon Bang Carlsen (Danemark), brocarde calmement l'hystérie de l'autodéfense à travers le portrait d'un instructeur de tir pour Américains moyens.

Enfin signalons une curiosité, *Er moretto - Vivre de l'amour*, de Simon Bischoff (Suisse), portrait d'un jeune prostitué en forme de plongée dans la faune interlope des marginaux sexuels romains, un témoignage sans complaisance et sans hypocrisie qui aurait plu à Pasolini.

M.M.

Poitiers

Ciné-clubs du monde

Les damnés de l'Océan de Josef von Sternberg.

Les termes crise, mutation peuvent définir la période actuelle en ce qui concerne la création cinématographique. Alors qu'Hollywood se tourne essentiellement vers une production destinée à un public adolescent ou jeune, suivi en cela par certaines grandes compagnies, un champ nouveau va s'ouvrir à la réalisation.

En effet, la multiplication des modes de distribution (salles, télévision, vidéo-cassettes, câbles, etc.) entraînera l'élargissement d'un public plus diversifié, et par voie de conséquence, une multiplicité de productions, ce qui devrait assurer une liberté, une diversité de la création cinématographique déjà acquise pour les autres formes artistiques telles que la littérature, la peinture.

Ceci, exprimé par Carlo Lizzani, président de la Fédération internationale des ciné-clubs, président du jury de Poitiers, soustend la forme et les choix de ce deuxième festival.

Trois sections concrétisent ces pensées. En compétition, une douzaine de films, pour la plupart inédits, illustrent une production de films d'auteurs, d'Est, d'Ouest, du Nord, du Sud. En information, une trentaine de films de jeunes réalisateurs démontrent la diversité de la création mondiale. Enfin, un hommage, qui est aussi leçon et source de plaisir est assuré par la section d'hommage à la production des grands studios d'hier et d'aujourd'hui (Hollywood, Cinecittà, UFA, Bavaria, Berlin, URSS, Hong Kong, Japon, Carthage, Londres). Ce programme, absolument exceptionnel, a pu être réalisé grâce à la collaboration de la Cinémathèque française, de celle de Toulouse et de la Cinémathèque universitaire de Paris.

Au risque de susciter l'envie des lecteurs, j'avoue que voir ou revoir des films tels que *Le navire des filles perdues* (Matarazzo, 1934), *Les damnés de l'océan* (Sternberg, 1928), *Les vampires* (Freda, 1956), etc., est une joie qui devrait pouvoir être offerte à tous ceux qui aiment le cinéma.

En ce qui concerne les films en compétition et ceux de la section information, la diversité voulue des provenances, des genres, des styles, suscite, selon les goûts, l'enthousiasme ou la réprobation vigoureuse à peu près pour chaque film. L'indifférence, la pire des choses pour un créateur, n'est pas de mise ici.

Il est, par conséquent, impossible de relever des axes, de classer les films en catégories. Il est simplement possible de signaler, car le rire, propre de l'homme, n'est pas fréquent dans la production d'auteur, trois comédies : *Les amants terribles* (Danièle Dubroux, France, 1984) aventures quelque peu caricaturales de couples errants dans Rome, *Bianca* (1) (Nanni Moretti, Italie, 1984) pochade enlevée prestement (une école ultra-moderne et un instituteur pas comme les autres), enfin la vigoureuse et dure comédie yougoslave de B. Nicolle et D. Kovacevic : *L'espion des Balkans*. Les réalisateurs y confirment le talent qu'annonçait *Qui chante là-bas ?* Par opposition, il faut citer aussi la tragédie des *Cinq derniers jours* (Percy Adlon, RFA, 1982) film rigoureux et sobre.

Il ne reste plus qu'à souhaiter que le Marché du film de Poitiers, les rencontres autour du Festival, permettent aux films sélectionnés d'avoir une distribution et ainsi d'atteindre leur public.

J.L.

(1) Les deux films ont obtenu ex aequo la Minerve d'Or. Prix qui permet d'assurer le sous-titrage, donc une diffusion dans les nations de la FICC. Le prix du public va à *Rocking Silver* (Eric Clausen, Danemark).

Reims

Ouvrez ! Police...

C'est comme chaque année au moment de la Toussaint (la fête des morts bien sûr) que s'est tenu à Reims le Festival du roman et du film policier. Hommage fut ainsi rendu notamment à Samuel Fuller et on regrettera à cet égard que le seul film vraiment rare de la sélection, *Crimson Kimono*, ait été projeté alors que la plupart des festivaliers avaient déjà dû repartir. La faconde de Fuller les aura sans doute consolés, mais quand même. Peu de choses à signaler côté inédits, si ce n'est, mais pour le seul exotisme, la projection d'une série télévisée soviétique adaptée du *Signe des quatre* de Conan Doyle et du curieux film de Michel Tedoldi, *Coups fourrés*.

Le bilan pourrait paraître décevant pour le cinéphile, d'autant que Peter Falk fut davantage présent sur les écrans de télévision que dans la salle, si l'on ne savait depuis longtemps que les amateurs de cinéma policier sont la plupart du temps également des fanas de littérature. Sur ce plan, nul doute qu'ils auront été comblés. Ils se souviendront notamment du mot de Robin Cook, dont le sublime *On ne meurt que deux fois* va être porté à l'écran par Jacques Deray, en réponse à une question (une de plus !) sur le problème de l'adaptation : « Lorsque vous vendez votre maison, vous ne dites pas au nouveau propriétaire comment il doit repeindre les murs. »

Signalons enfin que le Grand Prix 813 (Les Amis de la littérature policière) a cette année été décerné au film de Jacques Bral, *Polar*, qui succède ainsi au palmarès à la *Mortelle randonnée* de Claude Miller. Ces gens-là ont du goût.

P.M.

Bastia

Quand la Méditerranée gronde

Les manifestations consacrées au cinéma méditerranéen se multiplient, nouvel engouement des temps présents. Vu la richesse et la diversité culturelle des pays qui bordent le célèbre bassin, berceau de l'Histoire s'il en fut, cette démarche doit nous permettre de prendre connaissance de cinématographies et de genres filmiques fort divers. Cependant, ici aussi, se détachent des œuvres vedettes qu'on exhibe de lieu en lieu.

Le IIIe Festival des cultures méditerranéennes, qui a tenu ses assises à Bastia du 23 au 31 octobre 1984, présentait onze films en compétition, ainsi qu'une rétrospective consacrée au cinéma grec (cf. notre dossier dans ces mêmes pages), un hommage à Luigi Comencini et un autre au Georgien Otar Iosseliani, dans le cadre de la nouvelle section : « la Méditerranée invite ».

Pour l'instant, l'unité culturelle des pays riverains de la fameuse mer semble une utopie qui ne résiste guère aux assauts de motifs étroitement politiciens. Un regrettable incident – d'ailleurs rapidement réglé – est venu perturber la sérénité bastiaise. Les cinéastes arabes, à l'initiative de l'Égyptien Raafat El Mihi – qui présentant *L'avocat*, cette comédie irrespectueuse envers la magistrature de son pays, qui faillit conduire son producteur, Youssef Chahine, en prison – ont menacé de retirer leurs œuvres de la compétition si le film israélien de Yehuda Ne'Eman, *Compagnons de route*, était projeté. Le motif évoqué étant l'absence de pellicules représentant la culture palestinienne. Ce fait d'ailleurs n'étant qu'à moitié exact, puisque le film libanais d'Heiny Srour, *Leila et les loups*, évoque, sur plusieurs décennies, la mémoire des femmes arabes au Liban et en Palestine. Les responsables du festival ont affirmé, par un communiqué de presse, que malgré leurs prospections pous-

Mes amours de 68 de Goran Paskaljevic.

sées, ils n'ont pas trouvé, cette année, de film palestinien représentatif et que, d'autre part, pour respecter le règlement de la manifestation – à savoir prendre une bande par pays méditerranéen –, ils devaient choisir une œuvre israélienne. La question s'est résolue par la programmation, le dimanche 28 octobre, d'une série de films anciens sur la Palestine.

Peut-être aussi que la vision de l'œuvre « litigieuse », *Compagnons de route*, a remis un peu les choses en place ; on attend des intellectuels de tous les pays qu'ils fassent évoluer les choses. Yehuda Ne'Eman est un homme de gauche, partisan de la création d'un État palestinien, qui, par le biais du thriller politique, nous fait partager la vie d'un activiste israélien qui aide, en Israël même, un groupe de militants arabes. Sceptique sur le bien-fondé de la violence, il se trouve bientôt pris en chasse par les services secrets de son pays et perd la confiance de ses amis.

Si la plupart des films en provenance du Moyen-Orient illustrent, et c'est normal, directement les préoccupations politiques de leurs auteurs – cf. *Les rêves de la ville* du Syrien Mohamed Malass, excellente création déjà remarquée à la Semaine de la Critique à Cannes 1984, et *Leila et les loups*, d'Heiny Srour –, les produits originaires d'autres zones géographiques donnent plutôt dans le drame existentiel et intimiste. C'est vrai pour le film turc d'Erden Kiral, *Le miroir*, et, surtout, pour les œuvres portugaise d'Antonio Da Cunha Telles *(Vidas)* et espagnole de Jose Sacristan *(Soldats de plomb)* : le retour à la démocratie, dans les deux derniers pays susnommés, semble beaucoup peser sur la psychologie des personnages, peu habitués à vivre dans une telle forme de société.

La Grecque Tonia Marketaki, avec *Le prix de l'amour*, prend, elle, ses distances avec le présent en évoquant une histoire sentimentale sur fond d'éveil du prolétariat au début du siècle. Le Yougoslave Goran Paskaljevic choisit de traiter dans *Mes amours de 68* un sujet plus explosif qu'il n'en a l'air : la vie d'un adolescent dans un village pendant l'été 1968, alors que la contestation étudiante embrase Belgrade et que les chars soviétiques entrent à Prague.

R.B.

Annecy

Italie quand même

Du 28 septembre au 7 octobre dernier, le CAC de Bonlieu à Annecy a de nouveau honoré le cinéma italien qui, tout « moribond » qu'il semble être, n'en continue pas moins de fasciner les cinéphiles par sa richesse passée, et, malgré tout, par une certaine vitalité présente (et trompeuse). Moins fournies que l'an dernier – où elles avaient duré un bon mois, dans l'indifférence quasi générale de la presse, mais heureusement pas du public – ces Rencontres du cinéma italien ont permis de découvrir des œuvres nouvelles encore inédites en France, telles *Son'contento*, de M. Ponzi, *Colpire al cuore*, de Gianni Amelio, *Bianca* de Nanni Moretti, *Le strelle nel fosso*, de Pupi Avati, *Flirt*, de Roberto Russo, ou le dernier Cottafavi, *Maria Zef*, boudées par les distributeurs français, alors que n'importe quelle sous-pizza trouve place sur nos écrans.

Hommage également à quelques auteurs confirmés, et plus ou moins contestés, comme Ferreri, Monicelli ou Bellocchio, qui ne purent malheureusement venir, pour cause de tournage ou de préparation de films. Inutile par ailleurs de dresser une liste tant soit peu exhaustive d'un programme copieux, sinon pour signaler la magnifique exposition organisée autour de l'œuvre du « scénographe » (lire : décorateur) Mario Garbuglia, qui travailla notamment avec l'irremplaçable Visconti (sur *Le Guépard*, *Violence et passion*, *L'innocente*), et Monicelli (*Les Camarades*, entre autres), et dont quelques films illustrèrent les prestigieuses collaborations. Tout cela complété par une autre exposition, « Bianconero, rosso, verde », avec plusieurs centaines de photos illustrant l'histoire du cinéma italien.

Reste à savoir, dans l'attente des prochaines « Rencontres 1985, si le cinéma italien actuel, dans sa médiocrité ambiante, pourra suffire à alimenter un programme qui ne soit pas fortement étayé par des hommages et rétrospectives : Alea jacta est !

M.T.

Le guépard
de Luchino Visconti,
décors de Mario Garbuglia.

VU, LU, ENTENDU

Marcel Martin, Henry Moret, Raymond Lefèvre, Pascal Mérigeau, Max Tessier, Daniel Sauvaget, Alain Garel

Fondu au noir

François TRUFFAUT

La mort, qui hantait bon nombre de ses films et qu'il a tenté d'exorciser, de si admirable façon, dans *La chambre verte*, l'a frappé à 52 ans, en pleine maturité créatrice. D'amour et de mort sur champ d'azur, tel aurait pu être son blason : de grands thèmes, éternels et universels, traités à la faveur de sujets qui impliquaient aussi une vision fervente et optimiste de la vie sous le regard de la Mort.

Cet homme qui aimait les femmes a été aussi un amoureux du cinéma : sa conception artisanale du métier a fait de lui un *amateur* au meilleur sens du mot, un créateur qui refusait les facilités et les ficelles de la production commerciale tout en sachant conquérir le grand public par l'attention apportée aux personnages et à l'histoire. Son œuvre, traditionnellement divisée par la critique entre la légèreté enjouée du cycle Antoine Doinel et la gravité profonde de ses autres films, trouve son unité dans son talent de narrateur et son aptitude à réconcilier l'ambition d'une écriture originale et la séduction d'un récit captivant.

Cet amoureux du cinéma n'a pas fait que s'en servir pour apporter au public sa ration de plaisir et de rêve : il l'a également servi en utilisant ses multiples ressources pour imposer une écriture et une dramaturgie personnelles qui ne devaient rien, malgré les apparences, à la « tradition de la qualité » qu'il avait pourfendue dès ses premières interventions critiques. Dans son retentissant article de 1954, il avait attaqué le « réalisme psychologique » qui n'est « ni réel, ni psychologique ». Et de fait, même s'il s'est attaché à décrire les comportements et les motivations des individus, il ne peut être considéré simplement comme un adepte du cinéma *psychologique*. Car ce qui animait ses personnages, ce n'étaient pas les ressorts habituels de la psychologie quotidienne mais une authentique passion : dès lors il ne s'agissait plus de *réalisme*, mais d'une analyse intime où la notion de vraisemblance, si chère aux cinéastes qui tiennent à susciter la sacro-sainte « impression de réalité », cesse d'être le critère de l'adhésion aux personnages et de la participation à l'Histoire.

Si le débutant Truffaut s'est tout de suite affirmé comme un *raconteur d'histoires*, à l'instar, d'ailleurs, de Chabrol, Rivette, Rohmer et Godard, on voit bien ce qui le séparait de ses camarades de la Nouvelle Vague : à coup sûr de Chabrol qui, lui, s'est rapidement rallié à la « tradition de la qualité », mais aussi de Rivette et de Rohmer, voués aux jeux de l'amour et du hasard, et surtout de Godard, infatigable chercheur de formes nouvelles. Quand il s'est intéressé au processus de création, ce n'est pas, comme Godard, en se livrant à des expérimentations d'ordre filmique, mais en tant que jeu de miroirs entre fiction et réalité *(La nuit américaine)* ou en tant que dialectique pirandellienne entre la vie et la scène *(Le dernier métro)*. Et l'angoisse existentielle de ses personnages n'a rien à voir avec celle que met en scène un Sautet dans ses radiographies d'une société en crise : elle n'est pas motivée par des considérations actuelles mais par une réflexion hors du temps sur des sentiments hors du commun.

Ainsi, le fameux *triangle*, pain bénit des dramaturges (et des cinéastes) de boulevard, il avait su le hausser à la dignité de configuration majeure de la galaxie des sentiments : ambivalence des pulsions, duplicité du désir. Cette relation triangulaire structure la quasi-totalité de ses films et confère à son œuvre continuité et cohérence à travers la variété des anecdotes : elle implique parfois deux hommes et une femme *(Jules et Jim, Le dernier métro)*, plus souvent un homme partagé entre deux femmes, peut-être parce que l'ambivalence du désir est plus forte chez les hommes, parce que les femmes sont plus solides et plus lucides comme en témoignent les

François Truffaut.

beaux portraits de ce grand peintre de la femme, à l'image de son maître Renoir. Et il a été, comme son idole Hitchcock, un grand technicien de la narrativité, fidèle à une dramaturgie soigneusement élaborée et rigoureusement conduite.

Il avait tenu à s'impliquer directement, en tant qu'acteur, dans les films qui lui tenaient le plus à cœur *(L'enfant sauvage, La nuit américaine, La chambre verte)* et il avait eu le génie de découvrir un jeune garçon qui lui ressemblait comme un frère pour incarner, au fil du temps, son *double* dans un feuilleton à épisodes qui constitue le côté familier, familial pourrait-on dire, de son œuvre. Tous ces éléments lui confèrent une place à part parmi ses pairs : ses films ont une originalité et une personnalité qu'on trouve rarement dans notre cinéma où seuls un Chéreau, un Pialat, un Doillon ou un Zulawski se sont révélés capables de poussées de fièvre analogues aux flamboiements de passion qui illuminent ses meilleurs films.

Son principal souci était de concevoir des personnages fortement construits, ce qui permettait, disait-il, moins d'histoire, moins d'action. Car l'action, chez lui, était avant tout intérieure, aventure passionnelle parfois poussée jusqu'au romantisme le plus débridé *(La femme d'à côté)* ou au mysticisme le plus brûlant *(La chambre verte)*. Son anticonformisme de critique s'était ainsi transfiguré en une originalité de structure et de style qui le situait en marge et au-dessus de la « Qualité France » et c'est pourquoi sa disparition, après vingt-et-un longs métrages dont aucun n'a été indifférent, est une perte irréparable pour le cinéma français.

M.M.

Pierre KAST, écrivain, scénariste et réalisateur français, né à Paris le 22.12.1920, est décédé le 20.10.1984 à bord de l'avion qui le ramenait de Rome où il venait de tourner un téléfilm. Il était entré dans le cinéma par les portes du journalisme et des ciné-clubs avant de travailler à la Cinémathèque française puis d'être pris comme assistant par René Clément, Preston Sturges, Jean Renoir et Jean Grémillon. Avec ce dernier, il tourne son premier court métrage, *Les charmes de l'existence,* en 1949. Très remarqué, cet essai plein d'humour sur la peinture française 1900 fait la joie de tous les ciné-clubs de France. C'est un bon départ pour Kast qui jusqu'en 1965, ne cessera de réaliser des films courts intelligents et drôles, seize au total, dont la plupart sont mémorables, notamment *Les femmes du louvre, Les désastres de la guerre, M. Robida, Claude-Nicolas Ledoux, Le Corbusier, Je sème à tout vent.* En 1957 Pierre Kast tourne enfin son premier long métrage, *Un amour de poche* qui sera suivi de dix autres, lesquels seront tous crédités des mêmes qualités : intelligence, non-conformisme, originalité, lucidité, sens du décor et chargés des mêmes défauts : froideur, absence de mise en scène réelle, cérébralité excessive, dispersion. A tous les longs métrages de Kast on a pu appliquer la formule rabâchée : intéressant mais raté...

Cinéma d'auteur cependant, indiscutablement, mais d'un auteur davantage écrivain que cinéaste. Ce n'est pas un hasard si Kast, sur la même ligne de départ que la Nouvelle Vague, n'y fut jamais réellement assimilé, non plus que son ami Doniol-Valcroze (avec qui il collabora plusieurs fois).

Mais il faut lire les romans à thèmes historiques de Pierre Kast, surtout les très curieux « Vampires de l'Alfama ». C'était un bon écrivain, meilleur que scénariste *(Le maître du temps* de Jean-Daniel Pollet, *Le petit matin* de Jean-Gabriel Albicocco). Filmographie : *Un amour de poche* (1957), *Le bel âge* (1959), *La morte-saison des amours* (1959), *Vacances portugaises* (1962), *Le grain de sable* (1964), *Drôle de jeu* (1968), *Macumba* (doc. 1969), *Les soleils de l'île de Pâques* (1972), *Un animal doué de déraison* (1975), *Le soleil en face* (1979), *La guérillera* (1982).

H.M.

H. Bruce « Lucky » HUMBERSTONE, cinéaste américain, né le 18.11.1903 à Buffalo, N.Y., est mort le 11.10.1984 à l'hôpital du spectacle de Woodland Hills, Californie. Après une jeunesse et des études sans histoires, il se retrouve dès l'âge de dix-huit ans à Hollywood, dans le monde du cinéma. Il y fera tous les métiers, acteur, script, assistant-monteur, second puis premier assistant-réalisateur. Il demeure huit années à ce dernier poste, travaillant avec tous les cinéastes importants de la fin du muet, de Ford à Vidor et de Dwan à Goulding. Excellent apprentissage et en 1932 on lui confie la réalisation de *Strangers of the evening.* Humberstone est bien parti puisqu'il ne cesse plus de tourner, de un à trois films par an, essentiellement pour la Fox de 1932 à 1962, après quoi il se tourna vers la télévision. Au crédit du cinéaste, donc, quarante-trois films très divers, à cheval entre les séries A et B, avec quelques notes dominantes, le « musical » et l'aventure (deux Tarzan et un Kaspa, quatre Charlie Chan, cinq westerns). Ce que l'on connaît de l'œuvre de Bruce Humberstone (dont plus de la moitié est inédite en France) montre un réalisateur très professionnel, voire habile et inspiré à l'occasion. On aimerait en savoir davantage.

Filmographie (films sortis en France) : *Si j'avais un million* (un sketch sur six, 1932), *Kaspa fils de la jungle* (1933), *Les joyeuses femmes de Reno* (1934), *Trois revenants* (1936), *Charlie Chan aux courses* (1936), *Charlie Chan à l'opéra* (1936), *Charlie Chan aux Jeux Olympiques* (1937), *L'heure accuse* (1938), *Charlie Chan à Honolulu* (1939), *Tu seras mon mari* (1944), *Le joyeux phénomène* (1944), *L'amour au trot* (1947),

Le soleil en face de Pierre Kast.

L'amour mène la danse de Bruce Humberstone.

Massacre à Furnace Creek (1948), *Le bistrot du péché* (1950), *L'amour mène la danse* (1951), *La collégienne en folie* (1957), *Dix hommes à abattre* (1955), *Le cavalier au masque* (1955), *Tarzan et le safari perdu* (1957), *Le combat mortel de Tarzan* (1958) (1).

H.M.

Eduardo DE FILIPPO, auteur, acteur, producteur et directeur de théâtre italien, né Eduardo Pasarelli à Naples en 1900, est décédé le 31 octobre dernier à Rome. Issu d'une famille d'acteurs, il fut, ainsi que son frère Peppino et sa sœur Titina, plongé dès l'enfance dans le milieu du théâtre napolitain. Il débute sur scène à treize ans, écrit des pièces et les joue dans diverses troupes, en dialecte local, dans la tradition. En 1932, avec frère et sœur, il fonde la Compagnie du Théâtre d'Humour mais Naples où la famille connaît une énorme popularité les appelle « les De Filippo » ou les « 3 D ». C'est la même année qu'il débute au cinéma dans *Tre uomini in frac* de Mario Bonnard. Il mènera dès lors deux carrières parallèles, écrivant une cinquantaine de pièces, dirigeant troupes et salles diverses, réalisant onze films (plus deux sketches) et en interprétant vingt-trois. Orson Welles dit un jour que De Filippo était le plus grand acteur qu'il eut jamais vu sur une scène. C'était peut-être vrai mais pour nous qui ne le connaissons que sur l'écran, il faut bien reconnaître que ce talent qui en fit l'homme de théâtre le plus populaire d'Italie ne fut que rarement convaincant au cinéma. En ce qui concerne les scénarios et réalisations, il n'atteignit jamais le public étranger, car resté trop ancré dans le régionalisme folklorique. Sauf peut-être avec *Naples millionnaire* (1950) qui demeure son meilleur film en tant que réalisateur. Ayant perdu sa sœur Titina en 1963 et son frère Peppino en 1980, Eduardo avait cessé toute activité ces dernières années. Son fils Luca est acteur : la dynastie De Filippo va-t-elle continuer à régner sur Naples ?

Filmographie comme réalisateur : *In campagna e caduta una Stella* (1940), *Ticonosco Mascherina* (1943), *Napoli milionaria* (Naples millionnaire, 1950), *Filumena Marturano* (Madame Philomène, 1951), *Marito e moglie* (1952), *Ragazza da marito* (1952), *Les sept péchés capitaux* (un sketch, 1952), *Napoletani a Milano* (1953), *Questi fantasmi* (1954), *Fortunella* (id, 1958), *Il Sogno di una notte di mezza sbornia* (1959), *Oggi, domani et dopodomani* (un sketch, 1965), *Spara forte, piu forte, non capisco!* (1966).

Comme acteur (films sortis en France) : *Un parmi la foule, Naples millionnaire, Les Sept péchés capitaux, Les amants de la Villa Borghese, Fille d'amour, Napoléon, Les fiancés de Rome, Quelques pas dans la vie, Orage au paradis, La grande pagaille, L'or de Naples.*

H.M.

Denise VERNAC, actrice française, née en 1911 à Paris, décédée le 31.10.84 dans la même ville. Journaliste, puis chanteuse de variétés et actrice de théâtre, elle débute au cinéma dans de petits rôles en 1938 (*Paris-New York, Cavalcade d'amour, Rappel immédiat, Ils étaient neuf célibataires,* etc.) et devient l'assistante-secrétaire puis la compagne d'Éric von Stroheim. Ils partent tous deux aux USA en 1940. Stroheim y tournera peu, Denise Vernac encore moins et travaillera à la MGM dans les postsynchronisations. Un seul face à face du couple sur l'écran, dans *Le masque de Dijon* de Lew Landers. Revenus en France, les deux acteurs sont à nouveau ensemble dans *On ne meurt pas comme ça* (1946) et surtout dans *La danse de mort* de Marcel Cravenne, d'après Strindberg (1947) où Denise Vernac trouve son plus important et son meilleur rôle. On la verra encore, sans Stroheim, dans une douzaine d'autres films, jusqu'en 1962. Citons : *Le signal rouge, Mandragore, Montparnasse 19, Terrain vague, Les tricheurs, Préméditation* et, à Hollywood, *Les quatre cavaliers de l'Apocalypse* (où elle joue une résistante française). Co-auteur des trois ouvrages écrits par Stroheim, elle est demeurée sa compagne jusqu'à la mort de celui-ci en 1957.

H.M.

Denise Vernac.

(1) voir filmographie complète avec titres originaux ainsi que texte critique dans « Série B » de Pascal Mérigeau et Stéphane Bourgoin (Edilig).

Oskar WERNER, acteur international d'origine autrichienne, né à Vienne le 13.11.1922, est mort le 23.10.84 à Marburg (RFA). Né Joseph Schliessmayer, il avait montré une vocation précoce en faisant du théâtre scolaire dès l'âge de onze ans et de la figuration au cinéma à quinze. A dix-huit ans, il entre au Burgtheater de Vienne où il joue les jeunes premiers dans près de cinquante pièces. Il a la chance d'échapper à la guerre et est affecté spécial dans son théâtre que malheureusement Goebbels ferme début 1944. Oskar Werner se retrouve dans une école d'officiers mais, pacifiste, joue les cancres. Un bombardement américain l'envoie pour trois mois à l'hôpital d'où il déserte et prend le maquis jusqu'à la fin de la guerre. Il redevient rapidement une vedette de la scène germanique et les Allemands l'appellent « leur Laurence Olivier ». Il joue avec succès Molière et Anouilh, Shakespeare et Shaw. Son activité cinématographique fut moins importante quoique internationale ; il a en effet tourné en Autriche, en Allemagne, en France, en Angleterre et aux USA. Principaux films : *L'ange à la trompette, Eroïca, Un sourire dans la tempête, Le traître, Lola Montès, La fin d'Hitler, Jules et Jim, La nef des fous* (nomination à l'Oscar), *L'espion qui venait du froid, Les souliers de Saint-Pierre, Fahrenheit 451,* etc. Pour la télévision allemande il avait réalisé et interprété *Un homme nommé*

Oskar Werner.

Pascale Ogier.

Judas et, pour la TV américaine, joué dans un épisode de *Colombo*. Marié deux fois, la seconde à la fille d'Annabella, Anne Power, divorcé deux fois, Oskar Werner avait cessé toute activité il y a une dizaine d'années. Depuis il avait sombré dans l'alcoolisme et vivait reclus.

H.M.

Pascale OGIER, actrice française, née en 1958, est décédée le 24.10.1984 à Paris. Fille de Bulle Ogier, elle était encore étudiante lorsque Eric Rohmer la choisit pour jouer un rôle secondaire dans *Perceval le Gallois* puis pour incarner Catherine de Heilbronn dans la pièce de Kleist au Théâtre des Amandiers de Nanterre. Autres rôles plus modestes dans *Quartet* de James Ivory et *La dame aux Camélias* de Bolognini. Puis Jacques Rivette qui avait fait tourner un court métrage à Pascale Ogier la réutilise, aux côtés de sa mère, dans *Le pont du Nord*. A nouveau des personnages secondaires dans *Le destin de Juliette, Signes extérieurs de richesse, Casting,* un téléfilm anglais et c'est la consécration avec *Les nuits de la pleine lune* d'Éric Rohmer qui lui vaut le Prix d'interprétration de la Mostra de Venise. A signaler que la jeune actrice avait collaboré au décor de ce dernier film comme elle avait cosigné avec Bulle le scénario du *Pont du Nord*. Le dernier film de Pascale Ogier est *Ave Maria* de Jacques Richard.

H.M.

AUTRES DÉCÈS RÉCENTS : Georges Thill, chanteur et acteur français ; **Eva Damien,** interprète française ; **Judie Bond, Merie Earle, Peggy Ann Garner, Muriel Pearce, George Mathews, Sue Randall, Mario Gallo, Raoul Franck, Walter Woolfking, Edith Massey, Napoleon Whiting, Robert Salvio, David Gorcey, Delos Jewkes, Neil Hamilton,** acteurs américains ; **Hakan Serner, Gertrud Fridh,** interprètes suédois ; **Victor Alcocer, Lina Montes, Maricruz Olivier,** acteurs mexicains ; **Joan Young, Leonard Rossiter, June Duprez, Noel Hewlett,** acteurs britanniques ; **Leonardo Cortese,** interprète italien ; **Norman Krasna,** producteur-scénariste-réalisateur dramaturge américain ; **Ivor Montagu,** scénariste et réalisateur britannique ; **Richard Angst,** chef opérateur allemand ; **Bernard de Daillancourt,** directeur de la photo français ; **Henri Weis,** producteur belge ; **Frederic Brisson, Albert J. Cohen,** producteurs USA ; **Querino Cristiani,** cinéaste d'animation argentin ; **Walter Limot,** photographe de plateau français ; **Jean-Charles Carlus,** producteur français ; **Ernest Tydiman,** scénariste américain.

Notes de lecture

HOWARD HAWKS
par Noël Simsolo. Coll. Cinégraphiques. Éd. Edilig (3, rue Récamier Paris 75341 Cedex 07). 192 pages. Prix : 115 francs.

Ils sont aviateurs, trappeurs, encyclopédistes, chasseurs de fauves ou vétérans de western... Leur solide amitié virile a ses codes et ses rites. C'est alors qu'une femme, jeune et jolie, s'introduit dans le groupe comme par effraction. Peu à peu, la joyeuse misogynie capitule.

On a reconnu l'un des canevas de scénario cher à Howard Hawks, ce géant du cinéma hollywoodien. L'auteur d'*Hatari* aime reprendre quelques situations privilégiées et les exprimer à travers les différents genres cinématographiques. Sa maîtrise technique est telle qu'il est capable de donner un chef-d'œuvre dans les genres les plus variés : la comédie *(L'impossible Monsieur Bébé),* le film de gangsters *(Scarface),* le film de guerre *(Sergent York,* malgré une fin bien-pensante que Noël Simsolo justifie habilement par l'ambiguïté), le film noir *(Le grand sommeil),* le film des grands espaces *(La captive aux yeux clairs, Hatari),* la comédie musicale *(Les hommes préfèrent les blondes),* la comédie fantastique *(Chérie, je me sens rajeunir),* les films sur l'aviation *(Seuls les anges ont des ailes),* le western *(Rio Bravo, El Dorado...).* On peut ajouter bien d'autres titres, *Le port de l'angoisse, Boule de feu, La rivière rouge.* A chacun d'évoquer selon sa nostalgie, les souvenirs où se succèdent des acteurs prestigieux : Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Marilyn Monroe, Paul Muni, Cary Grant, Gary Cooper, Kirk Douglas, John Wayne, Robert Mitchum...

Ce n'était pas un mince travail que d'aborder l'étude de cette œuvre de géant. Noël Simsolo a tout de suite trouvé la solution : il place son livre sous le signe de l'amour du cinéma. Quand on aime le cinéma, on va voir des films de Hawks. Ce postulat étant admis (ce qui n'est pas difficile), Noël Simsolo, après de minutieuses indications biographiques, nous invite à une promenade d'amour dans la chronologie des films de Hawks. Les analyses fourmillent de détails pour évoquer la genèse de chaque film, ses problèmes de tournage, ses trouvailles d'écriture, ses performances d'acteurs, et surtout ses rapports avec le contexte politique, économique, historique et culturel. Noël Simsolo met en évidence la riche thématique de Hawks souvent due à des situations vécues, comme le goût pour l'exhibition aéronautique ou pour les performances périlleuses. Noël Simsolo nous rend sensible à l'horreur que Hawks éprouvait à l'égard du naturalisme ; il nous montre son amour des ambiances de studio avec des techniciens particulièrement compétents. Un court chapitre d'épilogue décrit l'ascension du cinéaste dans le Panthéon de la critique à travers une série d'articles soigneusement sélectionnés. Comme il est de tradition dans la collection « Cinégraphiques », une filmographie complète est proposée au lecteur, ainsi qu'une iconographie riche, rare et fort bien mise en page. C'est un livre clair et précis qui provoque une furieuse et délicieuse envie de voir et revoir les merveilleux films du grand Howard Hawks.

R.L.

JAYNE MANSFIELD, par Jean-Pierre et Françoise Jackson. Edilig (coll. « Stars »), 1984. 152 p. Photos Couleurs et noir et blanc. Prix : 138 francs.

« Si la publicité est le sang vital d'une actrice, je ne suis pas près d'être anémique. » Placée en exergue de l'un des chapitres du livre de Jean-Pierre et Françoise Jackson, cette phrase de Jayne Mansfield constitue sans doute une des clefs du personnage, de celles qui permettent le plus sûrement de pénétrer un univers où des caniches teints en rose se blotissent dans le décolleté d'un bikini léopard surmonté d'une invraisemblable choucroute.

A une ou deux exceptions près, les films qu'elle tourna ne présentent a priori guère d'intérêt, au point que l'on a parfois le sentiment de tous les avoir vus. Cette impression est très vite corrigée par une filmographie très détaillée, au fil de laquelle les auteurs font preuve d'une perversité rare : insistant sur les défauts des films, ayant plus volontiers recours aux termes de nanar ou de ringard qu'à celui de chef-d'œuvre, ils font insidieusement naître à chaque instant le désir de voir tous ces films. Surtout les pires. On mesurera l'étendue de leur ignominie lorsque l'on saura que sous leur plume, la formule assassine, un rien goguenarde, se tempère souvent d'un soupçon d'émotion. Le lecteur distrait (s'il existe, ce dont il faut douter) peut être tenté de croire qu'amoureux de leur sujet, les auteurs en sont également dupes. Il aura tort. Car, suivant en cela le spectateur, Jean-Pierre et Françoise Jackson refont le trajet qui va du cinéma tel qu'on le rêve, au cinéma tel qu'on peut l'aimer, sans raisons « objectives » ni souci de justification. Et pour que les choses soient bien claires, leur livre accorde aux illustrations une place essentielle confirmée par l'intelligence de la maquette et la qualité de l'impression. Après une telle réussite, les futurs auteurs de cette nouvelle collection ont tout intérêt à se relire.

P.M.

LE CINÉMA ALLEMAND : 1918-1933, par Freddy Buache. Préface de Michel Soutter. Coll. Bibliothèque du cinéma, 5 Continents. Éd. Hatier. 1984. 128 pages. Photos. 16 × 23 cm. Prix : 51 francs.

CINÉMA EXPRESSIONNISTE, par Francis Courtade. Éd. Henri Veyrier, 1984. 240 pages, nombreuses photos. 21 × 28 cm. Prix : 225 francs.

Rush sur le cinéma allemand ces derniers temps dans l'édition française. Non seulement à cause du « Fritz Lang » de Lotte Eisner (monument longtemps attendu en français), mais aussi avec la parution de ces deux volumes de sujet très proche. Sans se substituer aux irremplaçables « Écran démoniaque » de Lotte Eisner et au classique « De Caligari à Hitler », de Siegfried Kracauer, ils apportent quelques touches nouvelles à un vaste tableau (expressionniste) sans doute jamais terminé...

L'ouvrage de Buache, consacré à la période signifiante 1918-1933, souffre sans doute des dimensions trop réduites d'une collection qui a par ailleurs le mérite d'un accès facile pour la bourse moyenne. Préfacé par Michel Soutter d'une façon très poétique, qui réclame « des films à la hauteur de nos tourments », il explore la période dite expressionniste, sans négliger pour autant le cinéma réaliste ni le cinéma de propagande pré-nazi, en s'articulant sur deux films-symboles, *Caligari* et *M. le maudit*. Entre ces deux pôles, Freddy Buache, grand admirateur de *Loulou* et de Pabst, analyse une période culturelle et cinématographique particulièrement pleine de sens. On peut seulement lui reprocher d'expédier un peu rapidement les primitifs d'avant 1918/19, et d'avoir un peu négligé l'importance de certains cinéastes qui ont dû quitter l'Allemagne après 1933, comme Phil Jutzi. Et Daniel Sauvaget signale un « grand absent », Werner Hochbaum, redécouvert récemment grâce à la Cinémathèque autrichienne. Mais, en dehors de ces péchés véniels, dans l'ensemble, un ouvrage plaisant, et une introduction compétente pour germano-cinéphile débutant.

Plus costaud et ambitieux, le « Cinéma expressionniste » de F. Courtade (déjà auteur, avec Pierre Cadars, d'une célèbre « Histoire du cinéma nazi ») est une étude en profondeur du phénomène dans son ensemble, vu comme « une tendance et une sensibilité », et où « le cinéma, qui en sera le dernier avatar, fera un peu figure de parent pauvre » (de l'avis de l'auteur, il n'y a guère plus d'une douzaine de

contacts

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

HOLLYWOOD
Les plus grands films
T. Sennett
Plus de 300 « classiques » du cinéma américain, comédies musicales, westerns, policiers ou science-fiction avec photos, index des films en VO/VF.
303 p., relié..... 372 F

L'HOMOSEXUALITÉ A L'ÉCRAN
B. Philbert
Révélation de l'homosexualité au cinéma avec photos et bibliographie.
179 p., broché..... 261 F

AVA GARDNER
G. Dagneau
Sa carrière cinématographique avec filmographie complète, photos et biblio.
262 p., relié..... 216 F

L'ANNÉE DU CINÉMA 1984
Heymann et Lacombe
Films de juil. 1983 à juin 1984 par ordre de sortie à l'écran avec analyses, critiques, portraits, photos de films.
253 p., relié..... 180 F

JAMES DEAN : Sa vie en images
D. Dalton et R. Cayen, trad. M. Duchamp
Sa carrière cinématographique illustrée de nombreuses photographies ; chronologie + filmographie. 272 p, broché..... 171 F

DICTIONNAIRE DU CINÉMA : Acteurs - Producteurs - Scénaristes - Techniciens
J. Tulard
Références complètes par ordre alpha. pour chaque profession citée ; filmographies.
1 128 p., broché..... 130 F

Port recommandé inclus

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Librairie du Cinéma
24, RUE DU COLISÉE 75008 PARIS
TÉL. (1) 359.17.71

films qui méritent d'être appelés vraiment « expressionnistes »).

Courtade ne se contente pas (vues les dimensions de l'ouvrage) de présenter les composantes du cinéma dit expressionniste et du Kammerspiel mais analyse antérieurement les thèmes et les formes de « la nuit expressionniste », avant de consacrer plusieurs chapitres à « l'ouverture de l'expressionnisme » et à ses séquelles – par exemple dans le film noir ou le film de science-fiction américain, ou même jusque dans le film fantastique italien (films de Bava, Freda, Argento).

Voici donc un ouvrage documenté qui déborde largement le cadre de son sujet initial, et qui, à travers diverses traces d'expressionnisme dans le cinéma mondial, indique les ramifications évidemment tentaculaires de toute une sensibilité, et pas seulement d'une école. A regretter le prix élevé (225 francs) d'une collection en pleine inflation, et la qualité médiocre de certains clichés.

M.T.

CINÉMA, par David O. Selznick. Textes choisis et réunis par Rudy Belhmer. Éd. Ramsay, 1984. 450 p. Photos. Prix : 280 francs.

Il serait vain de vouloir dire en quelques lignes l'exceptionnel intérêt présenté par l'édition française d'un livre qui a déjà fait le bonheur des anglophiles. Ainsi rassemblées, les notes et lettres de Selznick permettent au lecteur de plonger dans plus de trente années de l'histoire du cinéma américain, selon un angle auquel critiques et historiens français ne sont guère accoutumés. Il y est davantage question de transpiration que d'inspiration, du moins en apparence, et à cet égard le livre apparaît comme essentiel, par l'absurde, pour tout ce qui a trait à la notion d'auteur. Il risque en ce sens de susciter certaines révisions déchirantes. Suivre pas à pas l'élaboration et la conception d'un film aussi « monstrueux » que *Autant en emporte le vent*, être conduit à sans cesse remettre en cause l'image complaisamment étalée du système de production américain et apprécier dans leur quotidienneté même quelques-unes des figures mythiques de l'histoire d'Hollywood (cette activité étant facilitée par la présence d'un index très détaillé) relève à la fois du pur plaisir de l'amoureux de cinéma et du souci de la précision dont témoigne toute recherche de type historique. Le moindre intérêt de l'ouvrage n'est d'ailleurs pas d'apporter une nouvelle preuve de ce que l'une et l'autre de ces activités sont pratiquement indissociables. Pour assez bien porté qu'il puisse être dans la critique française le mépris de l'anecdote ne témoigne souvent de rien d'autre que du refus de considérer le cinéma autrement qu'à travers des grilles rendant possibles des lectures intellectuellement confortables. On pourra certes, en l'occurrence, se retrancher derrière le caractère exceptionnel de la personnalité de Selznick, mais ce ne sera guère là qu'une nouvelle excuse pour continuer de n'envisager le cinéma et son histoire par ce qui n'est en fait que le petit bout de la lorgnette.

P.M.

Au sujet de cette édition française, on peut seulement regretter que la qualité du papier ne soit pas en rapport avec le prix (lui aussi assez exceptionnel, heureusement) de l'ouvrage.

ABEL GANCE ou le Prométhée foudroyé, par Roger Icart, Éd. L'Age d'homme, Lausanne, 1983, 485 pages.

Cette imposante étude, appuyée sur une rigoureuse analyse des documents (dont bon nombre figurent en annexe), balaie des légendes et apporte des faits. Ainsi en ce qui concerne la naissance de Gance, sur laquelle (comme sur celle de Dreyer) pesait jusqu'ici un lourd secret. Il était bâtard, fils naturel d'un médecin, reconnu quelques années plus tard par le mari de sa mère, camionneur puis chauffeur de taxi : de ce déchirement entre deux pères, entre deux mondes, il a naguère parlé à mots couverts comme d'une « tragédie des plus dramatiques ». Son enfance « en milieu ouvrier », note Roger Icart, suscite chez lui « une foi démocratique et un désir d'apostolat social qui le poussera à toujours vouloir soulager les misères humaines » et son éducation religieuse nourrit « un humanisme chrétien dont son œuvre sera pétrie ». Attiré par le théâtre, il devient acteur tout en composant des poésies et des drames où il exprime « une vision sublimée de la femme qu'il conservera sa vie durant » et un « messianisme impérieux et humanitaire que les malheurs du monde actualiseront sans cesse ». En 1914, la guerre met fin à ses ambitions de dramaturge et l'oriente vers le cinéma.

Dès 1910, tout en étant acteur de cinéma, il avait vendu des scénarios à Gaumont et au Film d'Art en se demandant : « Que ferai-je ? Du cinéma ? Il y a là une bien singulière invention qui mérite plus d'attention que ce qu'on lui accorde... » L'influence de son ami Ricciotto Canudo, le premier théoricien du nouvel art, le conforte dans cette certitude et, en 1912, il proclame dans un article du « Ciné-Journal » : « Qu'est-ce que le cinématographe ? Un sixième art ! » Il s'y livre, selon ses propres termes, à des « divagations sur le cinéma », cherchant un nouveau langage « plus subtil, plus aigu, plus éthéré, plus divin » et annonce « le second stade de l'art de l'avenir : les symphonies de la lumière ». La même année, il passe à la réalisation avec de petits films d'une bobine jugés invendables mais remarqués par les professionnels. En 1915 enfin, déclaré inapte au service armé, il commence sa véritable carrière avec *La folie du docteur Tube*, une « pochade à la Méliès », écrit Roger Icart, où l'image de la réalité est « sciemment déformée » et qui annonce l'avant-garde des années vingt.

La suite est mieux connue. Après des « drames mondains » *(Mater dolorosa, La Xe Symphonie)*, un « appel aux hommes » marqué par un « idéalisme généreux et candide » *(J'accuse !)*, une « passion » (*La roue*, celle du « destin »), où le montage est influencé par la technique de Griffith et annonce celle d'Eisenstein et qui marque « une évolution décisive de son style : le passage de l'expressionnisme à l'impressionnisme ». Puis c'est le « paroxysme » de *Napoléon*. Les années suivantes sont une succession de déboires et d'échecs *(La fin du monde)*, des « temps difficiles » avant le « second souffle » des années 36-39 marqué par la réussite d'*Un grand amour de Beethoven* et de *Paradis perdu* (qui impressionna si fort le gamin Truffaut).

De ce « Prométhée foudroyé », j'ai longuement parlé dans un dossier (n° 383) auquel Roger Icart avait contribué avec la conclusion de son livre : d'un « bilan décevant qui laisse comme un goût d'amertume », Gance sort pourtant grandi « par tout ce qu'il a apporté de possible et d'exprimable au moyen du

cinéma ». Comme l'écrivait Jean Epstein, « son œuvre est magnifiquement imparfaite ».

M.M.

**BUNUEL (LUIS)
VIRIDIANA. Paris, Éditions Lherminier, 33, avenue Philippe-Auguste, 75011 Paris, 1984, 19,5 × 25 cm, 172 p., Ill., Photos. Prix : 87 francs.**

D'un des plus grands films de Bunuel susceptible de réapparaître sur nos écrans après *El* et *Archibald de la Cruz*. Illustrations abondantes, insertions de scènes coupées au montage définitif et de variantes, dossier historique et critique innovent par rapport au petit livre publié il y a une vingtaine d'années sur la même base. Il s'agit là d'un important ouvrage qui marque un nouveau départ dans les activités de l'éditeur.

D.S.

ANIMAFILM, revue de l'Association internationale du film d'animation (ASIFA, Centro internazionale per il cinema di animazione, croso Cairoli, 6,10123 Torino, Italie).

Belle revue dont le numéro zéro propose notamment une étude sur Quirino Cristiani, pionnier italo-argentin de l'animation, un texte de John Halas, et un entretien avec le soviétique Arnold Burov (édition bilingue française/anglaise).

10 ANS DE COURT MÉTRAGE FRANÇAIS, 1970-79. Paris, Agence du court métrage, 1984. 21 × 29 cm. 42 p. (prix non indiqué).

Cette belle plaquette accompagne la rétrospective présentée en octobre 1984 à la Cinémathèque française. Les 103 fiches accompagnées de photos et d'index constituent une documentation unique dont il faut féliciter la jeune Agence du court métrage créée il y a moins de deux ans. (Agence du court métrage, 2, rue de Tocqueville, 75017 Paris, tél. : 380.03.00).

D.S.

LES SÉDUCTEURS DU CINÉMA AMÉRICAIN, par Christian Viviani. Éd. Henri Veyrier, 1984. 225 pages, environ 250 photos. 20 × 27 cm. Prix : 178 F.

Après « Les séducteurs » et « Les séductrices » du cinéma français, on devait s'attendre à la publication de ce « Séducteurs du cinéma américain », par Christian Viviani, déjà auteur d'un « Western » dans la même série, et grand fétichiste hollywoodien.

Classés selon le même principe (style « Yeux candides et longues jambes », ou « Derniers latins, premiers juifs ») ces séducteurs hollywoodiens, qui n'en sont pas toujours, nous parviennent en rangs serrés, car ils sont plus fournis, alors que le nombre de pages reste le même. Il s'agit donc essentiellement d'un catalogue (de photos et de notules) agréablement présenté et écrit par l'auteur, avec des jugements qu'on n'est pas toujours obligé de partager, complété par des index indispensables, mais auquel manquent tout de même un ou deux chapitres de synthèse, les préliminaires étant (obligatoirement ?) un peu brefs. Bien sûr, l'ouvrage ne prétend pas être exhaustif, et on nous prévient d'emblée : « C'est vrai, ils ne sont pas tous là ! » – mais tout de même, le fourgon est bien rempli. Pourtant, Elliott Gould peut-il être *vraiment* considéré comme un séducteur ? !

Cela dit, en attendant l'inévitable « Les séductrices du cinéma américain », réclamons avec impatience la parution de « Les séducteurs du cinéma papou », et de « Les séductrices du cinéma groënlandais » (en projet, à ce qu'il parait). Merci d'avance !

M.T.

La chronique du filmélomane

La « rentrée » s'annonçait impressionnante en raison du grand nombre de films devant être distribués à partir de la fin août. Elle le fut, quantitativement. Il n'en a pas été (heureusement ?) de même pour l'édition discographique : une douzaine seulement de B.O.F. étant apparue sur le marché.

La plus attendue était celle de *Indiana Jones and the Temple of Doom* (Indiana Jones et le temple maudit) (1) due comme il se doit à John Williams. Son travail est sans surprise : comme d'habitude, il s'inscrit dans la tradition de la musique symphonique tonale hollywoodienne avec de temps à autre des « emprunts » faits à des formes plus modernes ; ce n'en est pas moins de la belle ouvrage agréable à écouter et surtout diantrement efficace à l'écran. Le vedettariat de John Williams a été officiellement consacré l'été dernier : il fut en effet le signataire des musiques des cérémonies des Jeux olympiques. La très belle fanfare qu'il a composée pour l'occasion figure sur un disque (2) aux côtés d'œuvres, guère enthousiasmantes, écrites par dix musiciens, dont certains connus des filmélomanes : Bill Conti, Quincy Jones, Herbie Hancock, Philip Glass et Giorgio Moroder. De ce dernier, est aussi sorti son score pour la réédition de *Metropolis* (3). L'entreprise de « restauration » du film de Lang sous l'égide du compositeur était, quant à ses orientations, fort discutable ; or, le style et la qualité des airs et chansons qui le constituent ne plaident pas sa cause.

Pour sa part, Randy Newman semble attaché à l'évocation du passé : après avoir composé la musique de *Ragtime*, sa première partition pour le cinéma, il a signé celle (4) de *The natural* (Le meilleur). Autant celui pour *Ragtime* était décevant, autant celui-ci est excellent. Il n'y succombe pas à la tentation de la couleur d'époque et substitue à la « period piece » un commentaire musical, de tons et d'harmonies très classiques, dont la respiration et la plénitude rappellent l'inspiration de certaines œuvres de ses oncles, même si certains accents « triomphants » évoquent le Bill Conti de *Rocky*.

Celui-ci n'a décidément pas de

(1) Indiana Jones and the Temple of Doom *(Indiana Jones et le temple maudit) (Polydor 821 592-1).*
(2) The Official Music of the 1984 Olympic Games *(CBS 26 048).*
(3) Metropolis *(CBS 70 252).*
(4) The Natural *(Le meilleur) (Warner Bros Records 925 116-1 ; diffusion WEA Filipacchi).*

(5) The Karate Kid *(Le moment de vérité) (Polygram Records 822 213-1 ; diffusion Phonogram).*
(6) Misunderstood *(Besoin d'amour) (Polydor 821 238-1).*
(7) Blame it on Rio *(C'est arrivé à Rio) (Milan A 1000 CH 012).*
(8) The Woman in Red *(La fille en rouge) (Motown Records ZL 72 310 ; diffusion RCA).*
(9) La smala *(General Music 803 068 ; diffusion WEA Filipacchi).*
(10) Le vol du sphynx *(Milan A 254 ; diffusion RCA).*
(11) Les Ripoux *(Éditions 23 : 743 204 ; diffusion WEA Filipacchi).*
(12) Frankenstein 90 *(General Music 803 067 ; diffusion WEA Filipacchi).*
(13) Stress *(Milan A 239 ; diffusion RCA).*

chance avec les éditeurs ou alors il vise lui-même la vente assurée. Comme pour celle de *Rocky III* la B.O.F. (5) de *The Karate Kid* (Le moment de vérité) de John G. Avildsen ne comporte aucun morceau originaire de son score, pourtant excellent, à l'exception de deux chansons rock-pop dont une interprétée par Survivor, les mêmes qui chantaient *Eye of the Tiger*. Le reste, huit morceaux, est à l'avenant.

Quant aux B.O.F. des remakes de films européens, elles valent à peu près ce que valent les films. Pour *Misunderstood* (Besoin d'amour), deux inconnus ont commis, nonobstant de rares instants inspirés qui rappellent parfois Pino Donnaggio, quelques mélodies sirupeuses (6) qui ne font pas oublier le merveilleux travail de Fiorenzo Carpi pour la version de Luigi Comencini. Pour *Blame it on Rio* (C'est la faute à Rio), plusieurs individus se sont réunis afin de concocter quelques insipides morceaux de types Afro-Brésiliens (7). Et pour *The Woman in Red* (La fille en rouge), Stevie Wonder a écrit quelques chansons très mode qu'il interprète avec, parfois, l'excellente Dionne Warwick – à noter que sont absents de cet album (8) les morceaux composés par John Morris.

A vrai dire, il n'y a pas plus lieu de se féliciter en matière de musique de films hexagonale. Côté « jeunes », un nouveau venu, Michel Goguelat, dont le nom figure au générique de deux films, ne semble pas préoccupé d'apporter du sang neuf. La B.O.F. de *La Smala* (9) n'est constituée que de morceaux, relevant pour la plupart du domaine des variétés, correctement écrits mais guère originaux. Celle du *Vol du sphynx* (10) est plus ambitieuse, mais manque terriblement d'invention et de relief : ce sont des lignes mélodiques assez pauvres qui se répètent indéfiniment et qui n'éveillent pas l'intérêt en dépit du magnifique travail d'orchestration de Karl-Heinz Schäfer dont le grand talent, bien mal utilisé, parviendrait presque à nous faire prendre des vessies pour des lanternes. Côté « grands anciens », Francis Lai a « claviérisé » pour *Les Ripoux* (11) une musiquette agréable mais désespérément vide, languissante et plate, et Armando Trovajoli, pour *Frankenstein 90* (12), s'est enfermé dans la joliesse insipide et, pire, dans ses propres schémas, certaines pages semblant provenir, comme chez Morricone, de scores anciens.

Une bonne surprise cependant, le travail de Paul Misraki – qui, sauf erreur, signe sa première partition depuis *Un si joli village* – pour *Stress* (13). Agé de soixante-seize ans, ce prolifique compositeur, qui a marqué de son empreinte la musique de film et la chanson françaises, donne à entendre une œuvre magnifique, remarquable par la sobriété de son expression, par la rigueur de son architecture, par la densité de son écriture contrapuntique et la complexité de son orchestration dans laquelle n'entrent, sauf en de très rares exceptions, que des cordes et, parfois, des bois.

A.G.

Notre courrier

Lettre ouverte à Monsieur Alain Resnais

Il est bien vrai que le cinéma est un merveilleux « déclencheur » d'émotions et votre dernier film L'amour à mort *en est un brillant exemple. Ce film-là, je l'ai vraiment aimé, et à ce titre, j'aurais bien voulu faire partager cette émotion à d'autres. Facile, me direz-vous pour un exploitant de cinéma ? Mais quand cet exploitant est un indépendant, situé dans une petite ville rurale de moins de dix mille habitants, ce travail devient plus colossal que les douze travaux d'Hercule réunis.*

Le cinéma d'auteur se meurt, dit-on. En Italie, c'est à cause de la télévision. En France, on se lamente et on crie haro sur les vidéo-cassettes, sur Canal Plus, sur le public qui préfère les grosses machines cinématographiques. Mais on ne parle pas des distributeurs qui sont en train de tuer dans l'œuf ce public que l'on essaie de conquérir, en lui présentant même dans des petites villes rurales des films de qualité. Si Rome ne s'est pas faite en un jour, notre public non plus.

J'imagine qu'un réalisateur fait des films pour qu'ils soient vus mais sait-il ce qu'il en advient une fois terminés ? Je connais bien une quinzaine de salles dans ma région qui souhaiteraient passer votre film, toutes salles de petites villes comme la mienne, mais ce à des conditions raisonnables, et non pas avec un minimum garanti de mille cinq cents francs, plus d'autres films que nous ne souhaitons pas vraiment passer (le choix avec une salle se faisant d'abord en fonction de nos goûts et des entrées). Je ne vous promets pas de faire mille entrées au Luc avec votre film, mais si cent ou deux cents personnes souhaitent le voir, j'estime qu'ils en ont le droit. On m'a toujours appris que un plus un égale deux et deux personnes qui voient un film, c'est toujours mieux que zéro. Pour un distributeur, il n'en va pas de même. La commission sur zéro, ça ne fait pas grand chose. Mais, et le cinéma dans tout ça ?

Que va-t-il advenir de nous, si nous n'avons même plus le plaisir de faire notre métier ? Et de vous réalisateurs, qui n'auraient face à vos films que des banquiers et des comptables ?

Voici donc en quelques lignes pourquoi je ne passerai pas L'amour à mort *au Luc. A moins que... à moins que notre passion du cinéma l'emporte. Mais ça, c'est une autre histoire.*

Avec toutes mes respectueuses salutations, et mes plus humbles excuses.

Éliane Malgouyres -
Cinéma Le Luc -
83340 Le-Luc-en-Provence

Télé-coupes

Je lis avec intérêt votre rubrique « Les films... à la télévision », et, comme la plupart des cinéphiles, j'imagine, je déplore la perte de qualité que subit le film en passant par le tube cathodique et par les techniciens du « contrôle de la qualité » de nos chaînes de télévision. Qu'il y ait piètre définition de l'image télévisée, disparition des nuances de noirs ou de gris, mauvaise qualité du son télé, etc., on ne peut y échapper, du moins

dans l'état actuel de la technique. Par contre, il est un point sur lequel j'aimerais beaucoup que « La Revue du Cinéma » engage la bataille, c'est celui du rognage de l'image — *et pas seulement de celle des films en « scope ». Comment les cinéphiles, et les critiques de cinéma que vous êtes, qui dressez chaque mois la liste des films qui vont être massacrés par la diffusion sur le petit écran, peuvent-ils tolérer que l'on ampute d'un certain pourcentage (pouvant atteindre 30 % sur la largeur et quasi 15 % sur la hauteur) pratiquement TOUS les films ? Les soi-disant « ciné-clubs », y compris celui de la « chaîne du cinéma », n'y échappent pas. J'ai écrit aux diverses chaînes, et n'ai reçu que des réponses débiles, dont la plus détaillée était une note de « contrôle de la qualité » (sic) de Télé-Diffusion de France, relative au format scope uniquement, énonçant ceci : « Si l'on voulait obtenir la totalité de l'image dans le sens horizontal, nous n'aurions dans le sens vertical qu'une image occupant 56 % de l'écran du récepteur, ce qui a été jugé inacceptable. Une perte de l'information située à droite et à gauche de l'image a donc été consentie. »*

De qui se moque-t-on sinon de l'usager ?

A. Leveillé - 01170 Gex

Sur Burton

Fidèle depuis dix mois, je dois vous féliciter pour votre magazine. Continuez !...

Suite à votre article sur Richard Burton et à propos de sa « voix », je note un oubli qui pourrait ravir nombre d'admirateurs du comédien. En effet, en 1979 Richard Burton a enregistré un disque, la version musicale de La guerre des mondes *(War of the Worlds) de Jeff Wayne, dans lequel il est le principal récitant de l'histoire et le personnage premier (CBS 96000 en import).*

Monsieur Duthin - 75005 Paris

Tarzan come back

A propos de la critique de Daniel Serceau sur Greystoke *(la légende de Tarzan, Seigneur des singes), « La Revue du Cinéma » n° 398.*

« Le cinéma américain des années 80 n'a pas encore passé l'âge de la puberté » écrit Daniel Serceau. Sans vouloir faire de l'antiaméricanisme primaire, cette phrase me semble d'une évidence rare au regard de certains films made in USA. Mais inclure Greystoke *dans ces « foetus cinématographiques », alors là, non !*

Encore une fois, je ne comprends pas pourquoi les critiques s'acharnent à « coller » au réalisateur un projet initial : « Cherchant la légende, Hudson vivait le mythe. Et qui dit mythe, dit fonction symbolique. »

Et tout le film devrait très logiquement s'ordonner autour de ce projet initial, fantasme du critique.

Plus humblement, je regarde un film tel quel et ne réagis que par rapport à lui en tant que produit autonome.

Ainsi, avec un esprit aussi étroit que le mien, j'entre sans a priori dans la merveilleuse vie de Tarzan.

Je vois un homme confronté à deux réalités opposées.

D'une part, la jungle violente, sans concession. On y lutte sans cesse pour survivre contre panthères, léopards, pygmées et autres espèces hostiles. Tout est toujours remis en cause. Une victoire sur l'ennemi n'est jamais que provisoire.

L'amour — entre Tarzan et sa famille simiesque — existe aussi. Mais il n'est pas stable et risque toujours d'être brisé — la mort de la « mère » de Tarzan.

D'autre part, la vie calme et sereine d'une Angleterre stylée et aisée. Là, tout est confort, sécurité, sourires multiples. Personne ne s'affronte. Un ordre s'établit sans remise en question. Tout le monde accepte et est fier de ce haut degré d'harmonie entre gens de bonne qualité.

Tarzan, ayant vécu cette double expérience, choisit définitivement la première vie.

Pourquoi ?

Parce que c'est un être jeune (pubère ?...) révolté, qui a besoin de luttes, de victoires.

Symbole d'un homme en quête de réponses toujours nouvelles à ses contradictions.

Un Tarzan surréaliste en quelque sorte...

A vouloir chercher mille et un symboles, on en arrive à oublier le plus important.

Tarzan, lui, ne l'oublie pas.

Il est sûrement trop primaire, trop sauvage pour avoir quelques notions du snobisme.

Isabelle Louviot - Aix-en-Provence

En effet, Tarzan hésite entre deux mondes à certains égards également difficiles. Mais il choisit le plus facile : armé d'un couteau, il domine aisément les sin-

De Tonight for sure à Cotton Club

FRANCIS FORD COPPOLA

par Jean-Paul Chaillet et Élisabeth Vincent

« Un livre écrit avec la grâce des contes de fées, une fraîcheur que l'on trouve bien rarement dans ce genre de biographie. » (Les Nouvelles.)

« Un livre passionnant et inspiré qui ne peut qu'enchanter tout cinéphile, coppolien ou anticoppolien. » (La Revue du Cinéma.)

« Un livre très bien illustré, agréablement mis en pages, dont les textes, dépourvus de tout jargon, sont vivants et pleins de détails. » (Le Nouvel Observateur.)

« Un travail précis, bien documenté. » (L'Étudiant.)

« Le livre que l'on attendait sur l'un des plus grands créateurs du cinéma contemporain. » (Circus.)

« Une étude précise et détaillée qui témoigne d'une évidente fascination pour le génie mégalomane du Parrain *et d'*Apocalypse Now. *»* (Télé 7 jours.)

« Pour le premier livre publié en France sur Coppola, que demander de plus ? » (Première.)

128 pages 21,5 × 27,5, 120 photographies, 72 F.

edilio

3, rue Récamier - 75341 Paris Cedex 07

ges. Civiliser les hommes est une tout autre affaire. D'où ma critique. Non par snobisme, mais dans un esprit rossellinien pour assumer, quant à moi, mes responsabilités. A partir d'une lecture des images.

D.S.

La critique et le dossier de presse

La comparaison de nombreux « papiers » m'a permis de discerner une dépendance de plus en plus grave des journalistes spécialisés sur les dossiers de presse – constatation qui s'appuie sur la découverte d'erreurs ou de tours de phrases similaires sous des plumes différentes.

Si je puis prendre des exemples, je m'occuperais de deux films récemment sortis sur les écrans, Greystoke *de Hugh Hudson et* La corde *d'Alfred Hitchcock.*

Pour le film d'Hudson, il me sera impossible d'entrer dans les détails : citant avec aplomb une documentation publicitaire apparemment considérablement « aménagée » par les services de presse de Hudson, soixante-dix pour cent environ des critiques que j'ai lues énoncent sans sourciller des énormités présentées comme vérités premières.

Contrairement à de nombreuses déclarations, le film n'est pas absolument *fidèle aux romans de Burroughs, sinon, à la rigueur, la partie africaine, du moins dans ses grandes lignes ; mais la partie britannique, au mieux, résume drastiquement trois volumes de péripéties mélodramatiques. Ce qui n'empêche pas de nombreux critiques de citer des passages fidèlement transcrits de l'original avec l'assurance de vieux lecteurs de Burroughs, passages qui n'existent que dans le film !...*

De même, combien de fois ai-je lu que La corde *d'Hitchcock était composée d'un seul mouvement de caméra astucieusement entrecoupé de fins de bobines sur un dos d'acteur – une assertion qui se base sans doute sur le « Hitchcock » de Truffaut. Faut-il rappeler que cet excellent livre est une conversation sur des films qu'Hitchcock n'avait parfois pas revus depuis longtemps ? On peut voir, à ce sujet, l'erreur – signalée par Truffaut – sur l'absence de happy end dans* Secret agent.

En fait, une vision récente de Rope *m'a appris qu'en plus des fameuses transitions sur le dos des acteurs, le film présentait trois plans de coupe, purs et simples !...*

Ne vous sentez pas particulièrement visés par cette diatribe ! Si je vous envoie cette lettre, c'est plus parce que « La Revue du Cinéma » est la revue de critique que j'apprécie le plus, que parce que vous seriez particulièrement fautifs en ce domaine.

Patrick Marcel - 2630 Étapes-sur-Mer

Howard et Flaubert

En juin 1982, M. Alain Garel révélait une totale méconnaissance de l'œuvre d'Howard en qualifiant ce dernier de piètre conteur au style lourd et emphatique. Howard est un auteur essentiel dans la littérature fantastique et il surpasse parfois Lovecraft dans l'élaboration d'une atmosphère ainsi que dans son style moins encombré et plus limpide.

En 1984, M. Tessier au sujet de Conan le destructeur, *évite l'évocation d'Howard, mais son texte ne vaut guère mieux dans le mépris qu'il affiche à l'encontre d'une œuvre plastiquement très belle et bien réalisée. Ce film n'est pas exempt de défauts comme par exemple cet excès d'humeur ou son scénario simpliste qui emprunte à des récits qui eux ne le sont pas (cf :* Conan le conquérant, *Lattès/T.S.F.), mais est-ce une raison pour le démolir en quelques lignes ?*

Hervé Delcuse - 92160 Antony

N.D.L.R. : Il semblerait que vous soyez victime d'une confusion entre méconnaissance et différence d'appréciation : que mon jugement sur l'œuvre de Howard diffère de la vôtre ne vous autorise pas en effet de mettre en doute la connaissance que j'en ai. Howard est certes un romancier inventif en matière de mondes et de créatures, encore qu'il est aisé de trouver les origines des uns et des autres dans des écrits antérieurs, notamment dans les récits mythologiques ; il n'en demeure pas moins un écrivain médiocre quant à la qualité de son style, aucune de ses descriptions de rituels barbares, d'étreintes charnelles et passionnées, de combats épiques et sanglants, etc., ne pouvant rivaliser avec, par exemple, la moindre page de *Salammbô*.

Alain Garel

Ben, vous alors ! ...

« La Revue du Cinéma » est certainement de toutes les revues spécialisées la plus complète et la plus objective. C'est mon opinion. Et pourtant je suis au regret de vous informer que je ne me réabonnerai sans doute pas.

Il est en effet inadmissible et parfaitement scandaleux qu'une revue comme la vôtre devienne, ne serait-ce que l'espace de quelques lignes, une tribune politique. Je fais évidemment allusion à l'article (?) d'Yves Alion (n° 396 page 6) où il est fait mention de M. Le Pen en des termes peu élégants. Peu importe que votre collaborateur ait raison ou non. Son rôle n'est pas d'afficher des opinions politiques mais de parler de cinéma. Je ne suis pas abonné à « La Revue du Cinéma » pour lire un écrivaillon déverser des propos haineux contre un politicien.

Il me paraît étonnant qu'un rédacteur en chef aussi avisé que M. Zimmer ait pu laisser passer une telle faute professionnelle et je veux croire qu'il s'agit là d'une erreur involontaire de sa part.

J'attends donc avec confiance votre mea culpa et la certitude que le coupable ira désormais exercer ses talents ailleurs.

H. Vuillaume - 75015 Paris

N.D.L.R. : Hélas, cher « ex-lecteur », il n'y a nulle erreur involontaire (tous les textes sont lus avant parution) et donc aucune chance de mea culpa. Et pourquoi d'abord ? Parce que Yves Alion a rappelé que Jean-Marie Le Pen était un démagogue simpliste ? Voilà au moins une information qui n'est pas un scoop. Mais peut-être ne lisez-vous pas les journaux et ne regardez-vous pas la télévision ; auquel cas la chose, en effet, aura pu vous échapper.

Ce qui m'étonne davantage est que vous sembliez penser que « La Revue du Cinéma » « ne fait pas de politique ». Diable ! Nous qui espérions bien en faire. A chaque instant. A chaque ligne. Car le cinéma, voyez-vous, *c'est* de la politique. Et surtout quand ça n'en a pas l'air ! Et un journal, quel que soit son registre (planche à voile et tricot compris) *fait* de la politique. Et principalement quand il *fait semblant* de n'en point faire. Pardonnez-moi, cher lecteur, de vous rappeler ces quelques évidences et de souhaiter – avec vous j'espère – sauvegarder nos libertés réciproques : celle qui nous permet d'écrire et celle qui vous permet de choisir.

Jacques Zimmer

Make my day (à propos de Sudden Impact)

L'article de P. Mérigeau tente de fonder l'idée selon laquelle le cinéma de Clint Eastwood (C.E.),

et notamment son dernier film, ne doit pas, selon les propres termes de votre collaborateur, « être enfermé dans le réalisme » et s'analyse plutôt à un deuxième niveau, plus symbolique, faisant alors apparaître un certain « romantisme désenchanté » de l'auteur du film.

Je ne suis pas un partisan inconditionnel d'une critique cinématographique qui se situerait au seul niveau idéologique. Toutefois, dans le cas précis qui nous occupe, il me paraît nécessaire, compte tenu du large public auquel s'adresse le film (les jeunes notamment), de ne pas oublier cette dimension du travail de critique et dénoncer l'idéologie ultra-réactionnaire qui émane de cette œuvre.

Le rôle de la critique est de mettre en évidence les idéologies (jugées bonnes ou mauvaises peu importe d'ailleurs) sous-jacentes *aux longs métrages proposés au public et plus généralement tous les éléments d'appréciation et d'analyse qui peuvent échapper au spectateur non spécialiste. Il est bon aussi, je crois, de dénoncer* une idéologie proclamée au grand jour, *celle qui ne se camoufle plus, celle qui prend droit de cité et cherche à se banaliser, celle dont se réclament certains, tellement voyante qu'on a tendance à l'oublier.*

Olivier Servais

N.D.L.R : Précisons tout d'abord que je suis en désaccord avec les termes de votre analyse « idéologique » de *Sudden Impact*. Les choses ne me paraissent en effet pas aussi simples que vous voulez bien le dire.

Là n'est pas le plus important. Pour intéressante et respectable qu'elle soit (à défaut d'être originale), l'idée que vous vous faites de la critique ne correspond pas (ou mieux, ne correspond plus) à mes conceptions. L'histoire du cinéma, plus peut-être que toute autre, enseigne en effet qu'il n'est rien de plus périssable que l'idéologie. Il se trouve enfin que, quelles que puissent être mes options politiques, je sais quelques films invariablement qualifiés d'ultra-réactionnaires en échange desquels je donnerais volontiers quelques poignées de films dits progressistes, ou libéraux, ou de gauche.

Pascal Mérigeau

Place aux comédiens

Je vous écris pour vous féliciter de la tenue de cette revue. Je la trouve très bien faite et surtout intéressante parce qu'elle parle d'un cinéma qu'on voit si peu (je parle surtout de la province) tel que le cinéma éthiopien, tel que le cinéma brésilien (que je trouve fabuleux). Je vous ferais un petit reproche : pourquoi ne faites-vous pas plus souvent d'interviews de comédiens et comédiennes ?

Mlle Savidan Gaëla - 35000 Rennes

N.D.L.R. : Vous remarquerez que nous faisons désormais une place plus grande aux comédiens, ce pour répondre aux vœux de nombreux lecteurs.

J.Z.

Élémentaire mon cher Wesson !

Encore un « appuyeur de gâchette » dans l'excellent article de Pascal Mérigeau sur Sudden Impact *(n° 397). En toute amitié, laissez-moi vous dire que lorsqu'on fait profession de critiquer des films policiers, on doit savoir de quoi l'on parle exactement.*

Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que je lis dans votre revue (ou que j'entends dans les films) « appuyer sur la gâchette » pour « appuyer sur la détente », expression celle-là correcte.

Sans rancune ? Je l'espère, un lecteur assidu doublé d'un amateur d'armes.

Éric Dusoleil - 76320 Caudebec-les-Elbeuf

Lecteur sévère

J'ai pensé que le moment était venu, disons, de faire le point sur le cinéma français actuel.

Les cinq ou six dernières années nous ont permis de découvrir, ou de voir les confirmations de metteurs en scène tels que Éric Rohmer, Yannick Bellon, Jacques Doillon, voire Alain Corneau. Ces réalisateurs de la nouvelle vague, nous ont offert quelques films honnêtes, parfois même presque bons.

Peut-être cela serait-il maladroit et déplacé de le faire, mais si l'on compare cette nouvelle vague à la précédente, si vous voyez de quoi je veux parler, il y a lieu de réfléchir.

Peut-on et doit-on « se contenter » d'un film en demi-teintes La pirate ?

Doit-on « supporter » les dialogues-bavardages d'Éric Rohmer dans ses films depuis La marquise d'O *(qui était, soit dit en passant, tout sauf du cinéma), sous prétexte que ce réalisateur manie les mots comme il le désire ?*

Doit-on admirer cette semi-fresque arabesque qu'est Fort Saganne *parce que peu de réalisateurs français se sont risqués dans ce domaine ?*

Il est vrai que certains efforts de construction et d'esthétique sont ressentis dans les films précités. Mais on les sent encore hésitants, surtout de la part de Jacques Doillon. Celui-ci alternant le dialogue poétique et le franc-parler, le réel et l'imaginaire, ce qui crée un déséquilibre, lui, étant visiblement mal à l'aise dans ce style. Car Doillon n'est pas Resnais (qui ne faisait d'ailleurs pas partie de la Nouvelle vague, la vraie). Rohmer ne lui ressemble pas non plus. Ce dernier attache une relative importance aux dialogues. Mais à quels dialogues ? Par exemple, que de bavardages inutiles, vains dans Pauline à la plage *pour savoir si l'un avait couché avec l'autre, ou pas.*

Ces réserves faites, il faut reconnaître que ces jeunes gens ont démontré qu'ils étaient capables, par certains moments, de faire du cinéma.

Jean-Louis Zammit - 75011 Paris

N.D.L.R. : No comment !

La Chine est proche

Nous avons reçu plusieurs lettres de lecteurs au sujet de Chang Cheh. L'auteur de *La rage du tigre* est comme un iceberg, mais la partie immergée commence à livrer ses secrets. Et cela grâce à M. Infusini (un admirateur décidément acharné du réalisateur) et aux « Cahiers du Cinéma », de très loin nos deux sources les plus complètes.

Cela dit, tout le monde n'est pas d'accord, notamment dès qu'il s'agit de dater certains films. C'est pourquoi la filmo que nous vous proposons reste sujette à quelques modifications. Mais on approche du but...

Reste à souhaiter qu'il sera un jour possible de voir en France un plus grand nombre des quelque 85 films réalisés par Chang Cheh (sans parler de ceux dont il a écrit le scénario ou qu'il a « supervisé »).

1949 : *Storm cloud over Alishan* (coréal. : Zhang Ying).
1963 : *The butterfly chalice* (coréal. : Yuan Chin Feng).
1964 : *Tiger boy.*
1966 : *The magnificent trio ; The trail of the broken blade.*
1967 : *The one-armed swordsman ; The assassin ; The flying dagger.*

1968 : *The golden swallow* (G.B. : The girl with the thunderbolt kick) ; *Return of the one-armed swordsman ; The singing thief ; Dead end.*
1969 : *The invicible fist ; King eagle ; Have sword, will travel.*
1970 : *Vengeance ; The singing killer ; The heroïc ones ; The new one-armed swordsman* (La rage du tigre) ; *The wandering swordsman ; The duel.*
1971 : *White water strand* (Un sketch de Trilogy of swordsmanship) ; *The deadly duo ; The anonymous heroes ; Duel of fists* (Au karaté, takarataké !) ; *The angry guest ; The water margin* (1re partie de la trilogie) ; *The delightful forest* (coréal. : Pao Hseh Li) (2e partie de *Water margin) ; All men are brothers* (coréal. : Wu Ma) (3e partie de *Water margin) ; The boxer from Shantung* (coréal. : Pao Hseh Li) (La brute, le bonze et le méchant).

1972 : *Four riders* (GB : Hellfighters of the east) ; *The young generation ; Man of iron* (coréal. : Pao Hseh Li) ; *Police force* (coréal. : Tsai Yang Ming) ; *The pirate* (coréal. : Wu Ma, Pao Hseh Li).

1973 : *The generation gap ; The délinquant* (coréal. : Kuei Chih Hung) ; *The bloodbrothers* (G.B. : Chinese vengeance) ; *Iron bodyguard* (coréal. : Pao Hseh Li) (L'incorruptible) ; *The fugitive* (coréal. : Sun Chung) ; *Friends ; The savage fire ; Heroes two* (G.B. : Temple of the dragon) (Ceinture noire contre karatékas) ; *Man from the monastery* (G.B. : The dragon's teeth).

1974 : *Shaolin martial arts* (G.B. : Five fingers of death) (Le temple de Shaolin) ; *Na Cha the great ; Five Shaolin masters* (Les cinq maîtres de Shaolin) ; *The boxer rebellion* (La révolte des boxers).

1975 : *The fantastic magic baby* (The red boy) ; *Disciples of Shaolin* (Les disciples de Shaolin) ; *The hell ; Marco Polo ; The seven daredevils* (Les combats musclés du kung fu).
1976 : *The Shaolin avengers ; The new Shaolin boxers ; Shaolin temple ; Seven man army ; The story of the dragon* (coréal. : Chen Wah).
1977 : *The magnificent wanderers ; The Chinatown kid* (Le caïd de Chinatown).
1978 : *Crippled avengers* (La vengeance des infirmes).
1979 : *Shaolin rescuers.*
1980 : *Two champions of Shaolin ; The rebel intruders* (Trois fantastiques ceintures noires) ; *Legend of the fox ; Heaven and hell.*

Imprécis entre 1975 et 1980 :

Ten tigers of Kwantung ; Kid with the golden arm ; Shaolin deadly poisons.
1981 : *The brave archer* (part I) ; *The brave archer* (part II) ; *The brave archer* (part III) ; *The brave archer and his mate ; Ode to gallantry.*
1982 : *Five elements ninjas.*
1983 : *The ghost ; The heroïc ones from Shanghai.*

Imprécis après 1980 :

Masked avengers ; The spearman ; Chinese super ninjas ; Shaolin house of traps ; The young warrior ; Mysterious island ; The flag of iron (L'homme à la lance contre Shaolin).

Y.A.

Extraits de la (très longue) lettre de M. Infusini, qui profite de l'occasion pour marquer une certaine réserve au sujet du numéro spécial Hong Kong des « Cahiers du Cinéma » (voir Ciné-scoop).

... Étant donné ce qui se passe, la situation devrait se normaliser et les revues être en mesure d'apporter aux lecteurs les informations nécessaires. Car il se passe quelque chose de surprenant : la critique dite sérieuse, qui se targuait d'ignorer le cinéma de Hong Kong, éprouve tout à coup le besoin de parler des films dits de « karaté ».

D'où ce numéro des « Cahiers du Cinéma », numéro fort décevant et révélateur.

Fort décevant : rien sur les films projetés en France depuis une douzaine d'années.

On aurait pu parler de l'« exploitation » dans tous les sens du terme. Aux premiers films, tous intéressants, devaient rapidement succéder les conséquences désastreuses de l'exploitation forcenée et

Petites annonces

***Vends** nombreux numéros d'« Écran », « Encyclopédie Alpha du Cinéma » en fascicules. Liste sur demande. **Recherche** les « Journal de l'Année » parus chez Larousse (1966-67 et 1967-68). Jean-René Chanas - 12, rue Rabelais, 26100 Romans.*

***Vends** collection des revues : « Photo », « Photo Revue », « Photo Magazine », « Best », « Cahiers du Cinéma », « Paris-Match », « L'écho des savanes », « Cahiers de la Cinémathèque », « CinémAction », « Saison Cinématographique » et deux cents livres format poche. Écrire à Louis Brugmone - 6, rue Mercœur, 75011 Paris.*

***Vends** revue « Première » de 1 à 69 avec posters et fiches. Écrire à J. Laflute - 2, allée Tristan 59650 Villeneuve-d'Ascq.*

***Vends** collection complète d'« Image et Son » de 1967 à 1972. Chaque année 250 francs (sans Saison) et 350 francs (avec Saison) port compris. Jacques Nadaud - 21, rue de l'Argilière 60650 Saint-Paul. Tél. (4) 482.20.71.*

*Admirateur d'Isabelle Adjani **recherche** « fans » pour créer son club. Écrire à Michel Quet - Pratic Hôtel - 20, rue Ingénieur Keller 75015 Paris.*

***Vends** collection complète « Écran » (n° 1 à 86), état neuf. Propose pour échange n° 6, 23 et 24 de « La Revue du Cinéma » de Jean-George Auriol (1928-31). Faire offre au (1) 320.25.72 (le matin).*

***Femmes-cinéastes** ayant réalisé courts ou longs métrages s'adresser au « Femmes du dictionnaire » - 11, rue Titon 75011 Paris, en vue de la publication d'un dictionnaire.*

***Vends** « La Revue du Cinéma », « Jeune Cinéma » et divers ouvrages cinéma. Liste contre enveloppe timbrée. A. Ferraro - 3, rue Communieux 69009 Lyon.*

***Vends** press-books, diverses revues cinéma et B.D. Liste sur demande à Philippe Rège - 215, cité du Moulin à Vent, Bât. 6, 63370 Lempdes.*

hystérique du mythe Bruce Lee. De 1974 à fin 1979, vont se succéder des bandes nullissimes dans leur immense majorité, des bandes même pas destinées aux spectateurs de Hong Kong, mais au seul marché extérieur...

... Pour certains, Liu Chia-Liang serait le véritable auteur des films de Chang Cheh.
A voir leurs œuvres respectives, il est évident que tout sépare les deux hommes.

Il y a chez Chang un sens du tragique totalement absent chez Liu, sens du tragique qui fait que les combats, et leur signification, sont à l'opposé de ceux de Liu...

... Ce qui m'a toujours frappé, c'est que Chang Cheh se situerait surtout du côté de Hitchcock, bien que Chang soit plus à l'aise dans le passé.

La rêverie et la fascination engendrées par leurs œuvres proviennent de deux éléments identiques et essentiels :

1) La très forte accentuation d'une thématique obsessionnelle. Dans le cas de Chang : perte de l'intégrité, cruauté du piège (allant jusqu'aux limites du supportable dans Les 13 fils du Dragon d'or), la mort retardée, sublimée, omniprésente.

2) Ce sont deux cinéastes portés naturellement au fantastique en partant de détails très réalistes (présence des objets).

Y.A.

BULLETIN D'ABONNEMENT

LA REVUE DU CINÉMA
IMAGE ET SON - ÉCRAN

Nom_____

Adresse_____

Code postal _____ Ville_____

Commande :

un abonnement d'un an à la Revue du Cinéma (12 numéros dont la Saison Cinématographique). France : 220 F. Étranger : 270 F - Étranger par avion : 350 F.

Que je règle par chèque postal ou bancaire joint, au nom de **La Revue du Cinéma - 3, rue Récamier, 75341 Paris Cedex 07 - CCP 31.519-68 T La Source.**

Changement d'adresse : joindre la dernière étiquette d'envoi et 3 timbres à 2 F.

Les abonnements partent du mois suivant la réception du bulletin si celui-ci nous parvient avant le 15 du mois en cours.

Exemple : Si un abonnement nous parvient le 10 janvier, vous le recevrez à partir du n° de février. Si cet abonnement nous parvient le 25 janvier, vous le recevrez à partir du n° de mars.

Aucun abonnement ou réabonnement rétroactif n'est accepté.

Pour la Suisse : 1 an, 74 FS. S'adresser à M. Roger Maire 2416 Les Brenets/NE (CCP 23-2780). Tél. : 039/32.11.77.

Pour la Belgique : 1 an, 1 820 FB. S'adresser à Agence et messageries de la Presse - Rue de la Petite-Ile, 1 - B 1070 Bruxelles. Tél. : 02/5240130 (CCP 000 - 0041669 - 56).

LA REVUE DU CINÉMA IMAGE ET SON ECRAN

Comité de rédaction Yves Alion, Guy Allombert, Raphaël Bassan, Chantal de Béchade, Christian Bosséno, Jacques Chevallier, François Chevassu, Gilles Colpart, Alain Garel, Guy Gauthier, Jacqueline Lajeunesse, Raymond Lefèvre, Marcel Martin, Pascal Mérigeau, Henry Moret, Philippe Ross, Daniel Sauvaget.

Rédacteur en chef Jacques Zimmer

Secrétaire de rédaction Marie-Chantal Riglet

Documentaliste Aline Bertoni - B.P. 313 - 75989 Paris Cedex 20 - Tél : 358.96.23

Maquette Henry Moret

Directeur de la publication Pierre Delfaud

Collaborateurs, Jean-Michel Andrault, Catherine Arnaud, Jean-Pierre Bertin-Maghit, André Comand, Hubert Desrues, Gérard-Louis Gautier, Olivier Gillissen, Robert Grelier, François Guérif, Philippe Haudiquet, Guy Hennebelle, Gérard Lenne, Pascal Martinet, Bernard Millet, Alain Minard, Bruno Minard, Danièle Parra, Daniel Serceau, Max Tessier, Jacques Valot

Correspondants étrangers Bruno Edera (Suisse), Jean-Daniel Lafond (Québec), Aruna Vasudev (Inde), Aldo Tassone (Italie).

Publicité 3, rue Récamier
75341 Paris Cedex 07 - Tél : 544.38.71

Photocomposition Marchand, Paris

Imprimerie L'Avenir graphique, Torcy

Revue mensuelle éditée par l'U.F.O.L.E.I.S. (Ligue française de l'enseignement et de l'éducation permanente)

Directeur Jean-Claude Dupont

Délégué général Marc Laville

Rédaction et administration 3, rue Récamier 75341 Paris Cedex 07
Tél : 544.38.71 Télex : 201 767 F

Dépôt légal : 1e trimestre 1985

Bulletin de commande

Attention : n'utiliser ce bulletin que pour les éditions citées

M. .....

N° ..... Rue .....

Ville ..... Code postal ou Pays .....

- **Les numéros de la Revue du Cinéma suivants (1) :** .....F
- **La Saison Cinématographique (2) (906-9) :** .....F
- **Cinégraphiques**
  - Luigi Comencini : 72F (LI 04 001) .....F
  - Robert Altman : 72F (LI 04 002) .....F
  - Carlos Saura : 72F (LI 04 003) .....F
  - Les images retournées : 72F (LI 04 004) .....F
  - Le cinéma italien parle : 134F (LI 04 005) .....F
  - Le cinéma érotique : 59,50 F (LI 04 006) .....F
  - Werner Herzog : 59,50 F (LI 04 007) .....F
  - Fritz Lang : 59,50 F (LI 04 008) **épuisé provisoirement** .....F
  - Wim Wenders : 59,50 F (LI 04 009) **épuisé provisoirement** .....F
  - Akira Kurosawa : 98 F (LI 04 010) .....F
  - Série B : 135 F (LI 04 011) .....F
  - Caméramages : 67 F (LI 04 012) .....F
  - Jean-Luc Godard : 67 F (LI 04 013) .....F
  - Le cinéma français depuis la guerre : 72 F (LI 04 014) .....F
  - Francis Ford Coppola : 72 F (LI 04 015) .....F
  - Howard Hawks : 115 F (LI 04 016) .....F
  - Douglas Sirk : 110 F (LI 04 017) .....
- **Coffrets de diapositives (brochures ci-dessous* incluses) :**
  - La publicité (84 dias) : 340 F (DA 01 001) .....F
  - La bande dessinée (158 dias) : 360 F (DA 01 004) .....F
  - Initiation à la sémiologie de l'image (58 dias) : 260 F (DA 01 007) .....F
- **Les cahiers de l'audiovisuel (brochure seule) :**
  - *- Initiation à la sémiologie du récit en images : 50 F (LI 02 007) .....F
  - *- La bande dessinée : 35 F (LI 02 004) .....F
  - La diapositive à l'école : 42 F (LI 02 003) .....F
  - *- Initiation à la sémiologie de l'image : 55 F (LI 02 006) .....F
  - Proposition pour l'analyse de l'image : 54 F (LI 02 005) .....F
  - *- La publicité : 35 F (LI 02 011) .....F
- **Filmo**
  - Jean-Pierre Melville : 48 F (LI 12 001) .....F
  - Josef von Sternberg : 48 F (LI 12 002) .....F
  - Roger Corman : 48 F (LI 12 002) .....F
  - Billy Wilder : 48 F (LI 12 004) .....F
  - Ingmar Bergman : 48 F (LI 12 005) .....F
  - Mario Bava : 48 F (LI 12 006) .....F
  - Terence Fisher : 48 F (LI 12 007) .....F
  - Vincente Minnelli : 48 F (LI 12 008) .....F
  - Luis Bunuel : 48 F (LI 12 009) .....F
- **Médiathèque**
  - Vingt leçons sur l'image et le sens : 48 F (LI 11 001) .....F
  - Le film sous influence : 49 F (LI 11 002) .....F
  - Le ciné-roman : 48 F (LI 11 003) .....F
  - L'image manipulée : 62 F (LI 11 004) .....F
  - Esthétique du photoroman : 75 F (LI 11 005) .....F
  - Sémiologie des messages sociaux : 48 F (LI 11 006) .....F
  - Images de la musique de cinéma : 138 F (LI 11 007) .....F
  - Télévision didactique : 52 F (LI 11 008) .....F
- **Stars**
  - Jayne Mansfield : 138 F (LI 17 001) .....F
  - Cary Grant : 185 F (LI 17 002) .....F

TOTAL .....F

(1) **Les numéros disponibles :**
125 : **3,50 F** le numéro (étranger : 4,50 F). 285 - 287 : 4,50 F le numéro (étranger : 6 F). 292 - 293 - 297 : **6 F** le numéro (étranger : 8 F). 298 - 300 - 303 - 304 - 305 - 306 - 308 - 311 : **7 F** le numéro (étranger : 9 F). 314 - 324 - 328 - 329 : **8 F** le numéro (étranger : 10 F). 339 - 341 - 346 : **10 F** le numéro (étranger : 12 F). 348 - 350 - 351 - 352 - 353 - 354 - 355 - 356 : **12 F** le numéro (étranger : **14 F**). 357 - 358 - 359 - 360 - 361 - 362 - 363 - 364 - 365 - 366 - 367 : **14 F** le numéro (étranger : 16 F). 368 au 378 : **16 F** le numéro (étranger : 18 F). 379 à 389 : **17 F** le numéro (étranger : 19 F). 392 à 396 : **20 F** le numéro (étranger 22 F). A partir du 397 : **22 F** (étranger : 24 F).

(2) **Saisons encore disponibles :**
1980 : 30 F (défraîchi).
1981 : 50 F (étranger : 60 F).
1982 : 60 F (étranger : 70 F).
1983 : 72 F (étranger : 82 F).
1984 : 75 F (étranger : 85 F).
Saison 45/47 : 90 F (étranger : 110 F).
Saison 48/49 : 95 F (étranger : 120 F).

(3) **Saisons reliées :**
1980 : 98 F
1981 : 108 F
1982 : 110 F

Participation aux frais d'envoi 10 F TTC pour tout achat de moins de 50 F (gratuit au-delà).
Que je règle par - chèque bancaire - mandat poste - virement postal (rayer la mention inutile) au nom de la Revue du Cinéma
3, rue Récamier 75341 Paris Cedex 07 - CCP 31.519.68 T La Source et que je joins au présent bulletin.
(Ne pas envoyer votre chèque directement à votre centre de chèques postaux.) Tous ces prix s'entendent franco, TVA incluse.
Les commandes non accompagnées du règlement ne sont pas notées.

Le ..... Signature :

la SAISON cinématographique 1948/1949

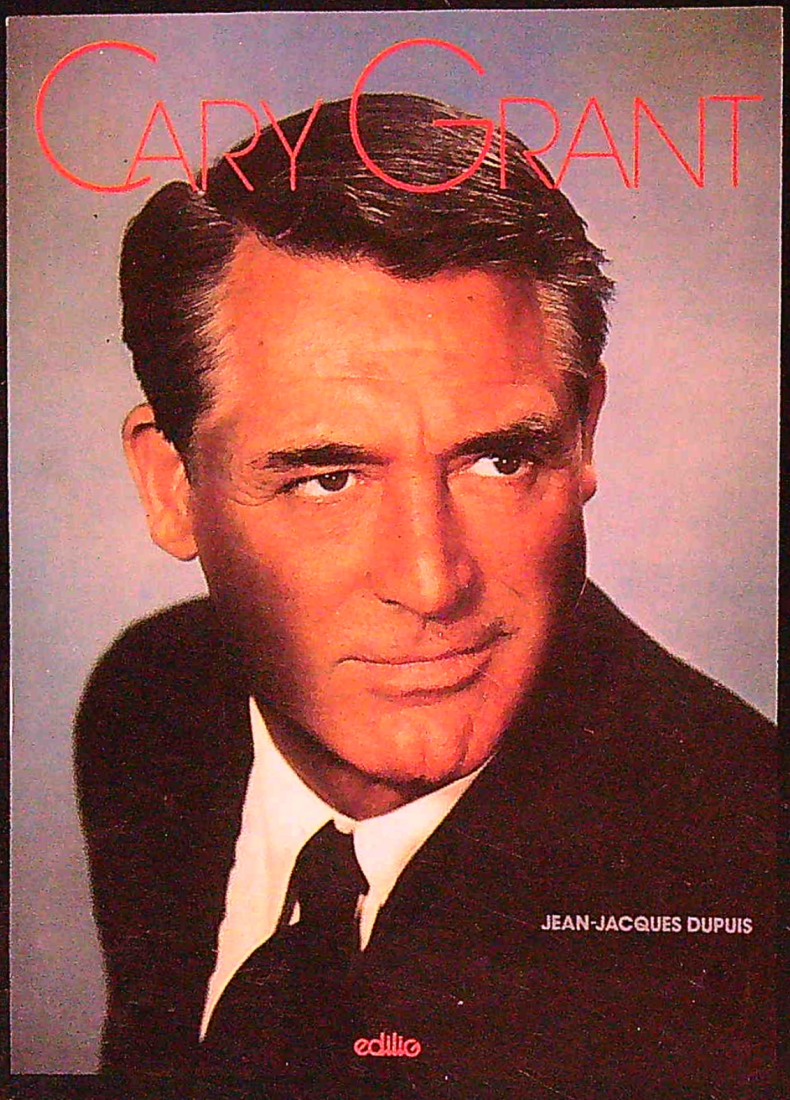
- Tous les films sortis en France entre le 1er janvier 1948 et le 31 décembre 1949
- Des articles sur le cinéma de l'époque et son contexte : France 1948-1949, Le cinéma à la fin d'un demi-siècle, Le cinéma : quasi-monopole sur les loisirs populaires, Économie du cinéma, Actors' Studio, Cocteau, Images de la déportation, Guitry, Horror made in Universal, Instituteurs, Peter Lorre, Melville, Abbott et Costello, Polar, Randolph Scott, Sabu, Sport et cinéma, Tati, Gene Tierney, Verdoux, Johnny Weissmuller.
- Une bibliographie
- Les index des réalisateurs, chefs opérateurs, musiciens et titres originaux cités.
- 248 pages illustrées au format 20,5 × 28 cm. Prix : 95 F (étranger : 120 F).

Autres Saisons disponibles :

1981 : 50 F (étranger : 60 F).
1982 : 60 F (étranger : 70 F).
1983 : 72 F (étranger : 82 F).
1984 : 75 F (étranger : 85 F).
1945/1947 : 90 F (étranger : 110 F).

STARS

VIENT DE PARAITRE



CARY GRANT
par Jean-Jacques Dupuis

1 volume, format 21 × 28 cm,
224 pages, 248 photographies
couleur et noir, 185 F

Né le 18 janvier 1904 à Bristol, Angleterre, Archibald Alexander Leach découvre la pauvreté dans son berceau, devient misogyne à l'âge de neuf ans, pénètre dans un théâtre à treize ans, est engagé dans une troupe itinérante à quatorze ans et demi, débarque aux États-Unis à seize ans et s'y installe. Après douze années de joies et de déceptions, il entre en cinéma comme d'autres en religion et change de nom. Il se fera désormais appeler Cary Grant. Sous ce pseudonyme, et avec la complicité de metteurs en scène prestigieux comme George Cukor, Howard Hawks et Alfred Hitchcock, il a marqué le cinéma d'une empreinte indélébile. Créant un personnage de fantaisiste poursuivi par des femmes qui lui font peur, il s'illustre dans un genre, la comédie, qui semble n'avoir été inventé que pour lui. En soixante-douze films, de *La belle nuit* (1932) à *Rien ne sert de courir* (1966), en passant par *Sylvia Scarlett*, *L'impossible monsieur bébé*, *Seuls les anges ont des ailes* ou *La mort aux trousses*, Cary Grant n'a cessé d'interpréter à l'écran l'homme qu'il est dans la vie. Une belle constance pour un acteur qui a toujours su ce qu'il voulait, n'hésitant pas à imposer un metteur en scène débutant ou à produire ses films. Aujourd'hui, semi-retraité heureux, devenu père à l'âge de soixante-deux ans, Cary Grant a tiré un trait sur le monde cinématographique. Il se consacre à sa famille, un rôle qui lui convient désormais parfaitement mais que, dans ses films, il a toujours eu du mal à tenir.

edilio
L'éditeur du cinéma
3, rue Récamier Paris 7e